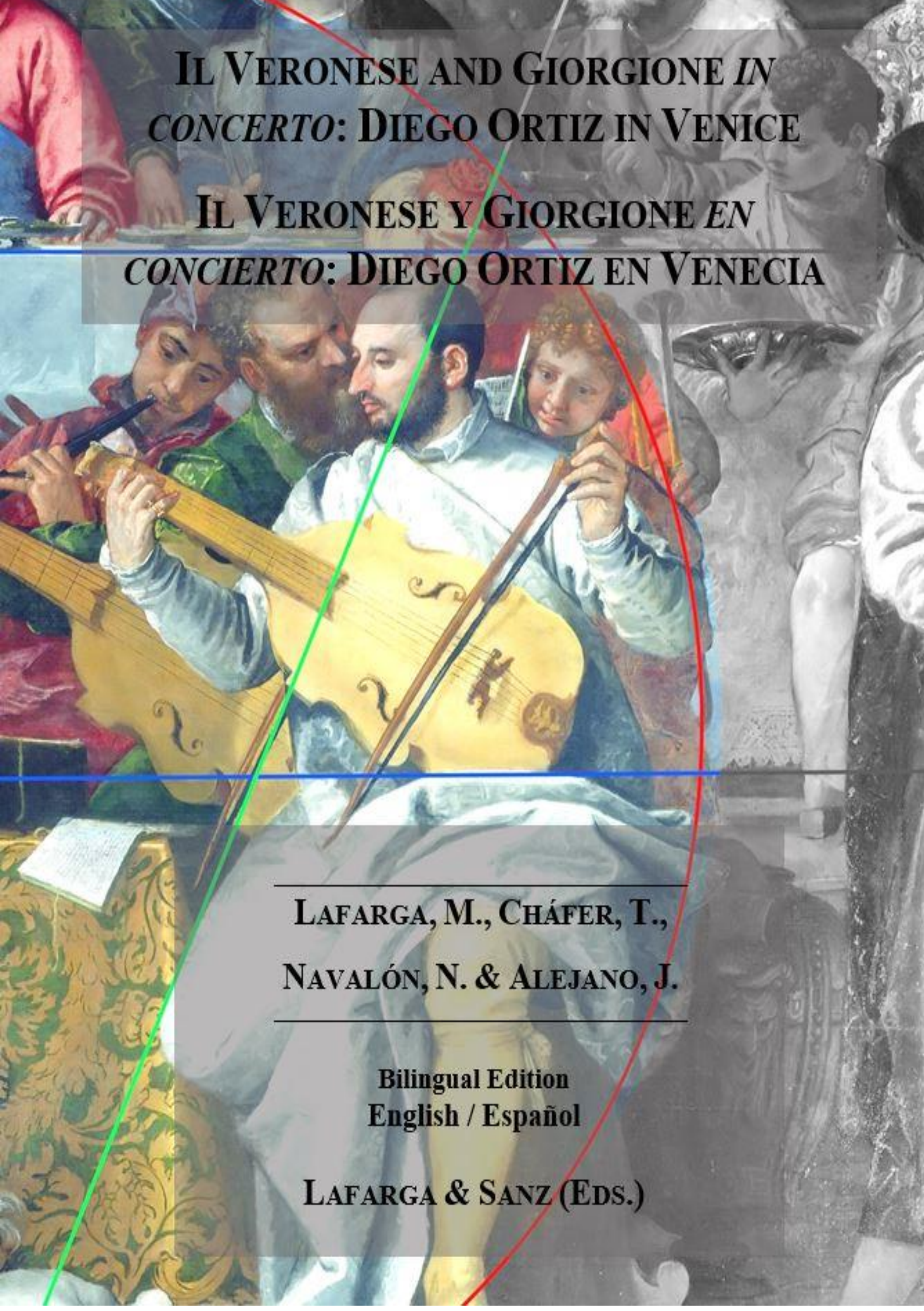


Il Veronese and Giorgione *in concerto*: Diego Ortiz in Venice

Il Veronese y Giorgione *en concierto*: Diego Ortiz en Venecia

Lafarga, M., Cháfer, T.,

Navalón, N. & Alejano, J.

Bilingual Edition
English / Español

Lafarga & Sanz (Eds.)

Impreso en / Printed in
Cullera (VLC), Spain
Date / Fecha: 16/08/2017

ISBN 978–84–09–07020–6



M. Lafarga & P. Sanz (Eds.)
C/ Pintor Sorolla 83
46400 Cullera (VLC) Spain
(+34) 657504725

www.theweddingatcana.org
www.musiclanguagefrontiers.com

Quaerendo invenietis.
Seek and ye shall find.
Buscando encontrarás.

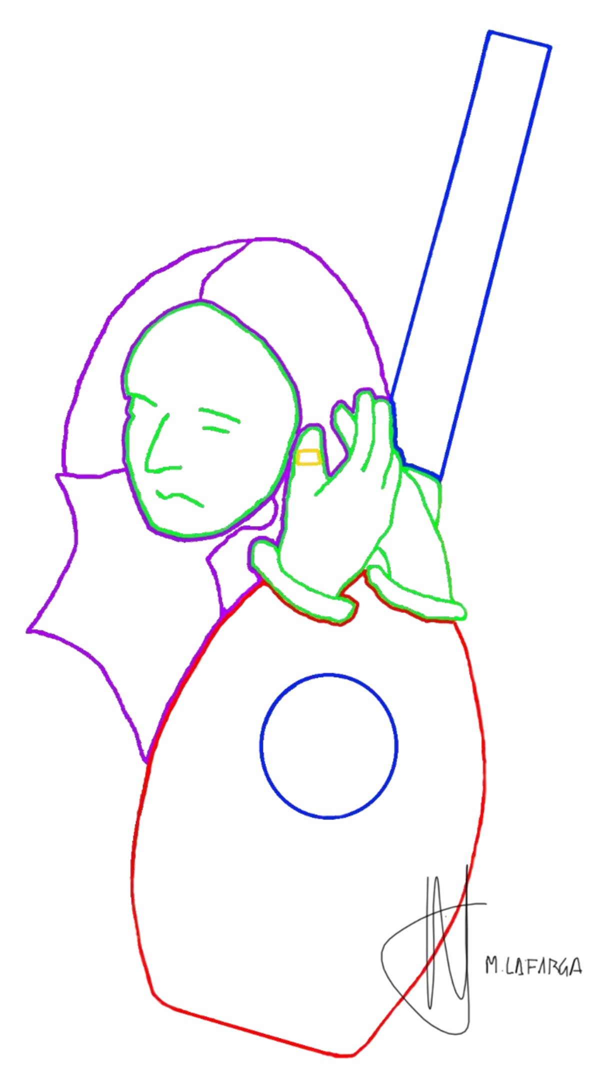
J.S. Bach to Frederick II of Prussia in the *Musical Offering* dedication.

J.S. Bach a Federico II de Prusia en la dedicatoria de la *Ofrenda Musical*.

IL VERONESE AND GIORGIONE *IN CONCERTO*: DIEGO ORTIZ IN VENICE.

IL VERONESE Y GIORGIONE *EN CONCIERTO*: DIEGO ORTIZ EN VENECIA.

LAFARGA, M., CHÁFER, T., NAVALÓN, N. & ALEJANO, J.



Designed by / Diseñado por: Manuel Lafarga

THE AUTHORS / LOS AUTORES

- **Manuel LAFARGA.**

  Professor of Music History and Aesthetics. CSM Oscar Esplà de Alicante. Doctor in Arts by Polytechnic University of Valencia (UPV). Doctoral Advisor (UPV). Catedrático de Estética e Historia de la Música. CSM Oscar Esplà de Alicante. Doctor en Arte por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Supervisor de tesis (UPV).

- **Teresa CHÁFER**.

  Vicedean of Research and of Culture. Doctor in Arts, Department of Sculpture, Faculty of Fine Arts (UPV). Vicedecana de Investigación y de Cultura de la UPV. Doctor en Arte (UPV). Dpto. de Escultura, Facultad de Belles Arts (UPV).

- **Natividad NAVALÓN.**

  Professor of Scultpure. Doctor in Arts, Department of Sculpture, Faculty of Fine Arts (UPV). Catedrática de Escultura. Doctor en Arte (UPV). Dpto. de Escultura, Facultad de Belles Arts (UPV).

- **Javier ALEJANO.**

  Musician and composer. Independent researcher. Músico, compositor e investigador independiente.

English Translation / Traducción: **Christian MICHEL**. System's Engineer. University of Edinburgh MSc in Philosophy. Ingeniero de Sistemas. Master (MSc) en Filosofía por la Universidad de Edimburgo.

THE AUTHORS / LOS AUTORES



Designed by / Diseñado por: Teresa Cháfer

ABSTRACT

We are proposing that the Spanish musician Diego Ortiz is represented in Paolo Veronese's famous mannerist picture *The Wedding at Cana*. Specifically, we suggest that he is the person who seems to be making comments to Veronese, as the conductor of a viola *da gamba* ensemble. Presumably, the author of the picture represents the musician as one of the most significant contemporary exponents of this instrument. We derive our proposals and conclusions from the few available biographical data of Diego Ortiz, his portraits in his treatise and in Veronesne's canvas, and from an analysis of the repeated and unsuccessful trials in the literature to identify this personage. We also suggest that the Venetian painter Giorgio da Castelfranco (named Giorgione), was represented in the initial design of the painting at the position of Ortiz and then painted over.

RESUMEN

El ensayo propone que el músico español Diego Ortiz está retratado en el famoso lienzo manierista *Las Bodas de Caná* de Paolo Caliari, concretamente en el rostro del personaje que parece hablar al oído del autorretrato del propio Veronese, en tanto *director* de un conjunto de violas *da gamba.* Conjeturamos que el autor representa al músico como uno de los mayores exponentes contemporáneos de este instrumento. Nuestras propuestas y conclusiones están basadas en los pocos datos biográficos existentes, en el grabado que le retrata en su propio tratado, y en el retrato que proponemos suyo en la obra de Veronese, junto con los repetidos y hasta ahora infructuosos intentos en la literatura para aclarar la identidad de este personaje. Proponemos igualmente una identificación razonada para el rostro que ocupaba el lugar de Ortiz en el diseño original, el pintor veneciano ya fallecido Giorgio de Castelfranco, también llamado Giorgione, el cual fue sustituido por el de Diego durante la realización de la obra.

English version

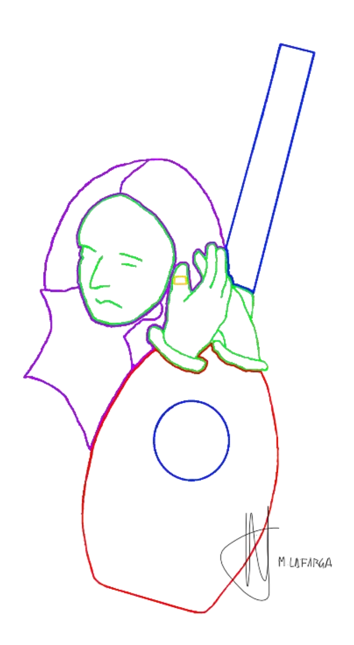
Versión en Inglés

TABLE OF CONTENTS



El Pitor venezian, musico esperto
Ben suona un istrumento e ben l'acorda,
E se pur falsa el toca qualche corda,
L'intende dar più gracia a quel concerto
Un con man regolà, pratica e scaltra,
Forme fughe, passazi, bizarie
Tocade, recercari, fantasie,
E fa trasporti da una chiave a I'altra.
L'altro no sa sonar senza la carta,
E va cercando i taste a deo per deo;
E con muodo mecanico e plebeo
Vuol far cadencia, e strupia terza e quarta ... [1]

Figure 1. *Marco Boschini (1660).*



[1] Boschini (1660, p. 294). Blue numbers between square brackets point to primary sources in the Appendix and its position at the Table.

Preface

The Paolo Caliari ‘s canvas *Wedding at Cana* was initiated on June 1562 and delivered on October 1563 to its owners, the Benedictine monks of San Giorgio Maggiore of Venice. It was a posthumous tribute to Giorgio de Castelfranco, named Giorgione, from its beginnings until near its completion. Giorgione, who was dead 50 years earlier, is at present considered the founder of the so-called “Venetian Painting School”.

The design and composition of the *consort* which constitutes the central scene of the opus suffered a certain number of important sequential re-arrangements until to conform the actual visible ensemble in the completed picture. Here, a new very relevant international personage in the contemporary musical environment was placed on top of the absent Venetian master.

It is very probable that the famous Spanish violagambist Diego Ortiz — the chapel master at the Court of Naples from the 1550s to his death in 1570 — visited the city during the last months of the canvas elaboration. The reason would be the future edition of his second book in Venice by the editor Antonio Gardano, published in 1565, a few more than one year later to the completion of the painting work.

We conjecture that he was a visual model to Veronese for his own portrait at the canvas during his stay at the city, replacing definitely Giorgione and finally transforming the instrumental ensemble in a consort of violas *da gamba.*

However, his emergence in the definitive scene represents only the last of the transformations which were operated by Paolo Caliari on his design: all the previous rearrangements had been motivated by reasons which were alien to the undoubted relevance of the Neapolitan master in the contemporary musical international environment.

From Antonio Zanetti the Younger ‘s (1754-1812) reinterpretation of scholar tradition in 1771 — “si crede con ragione che sia dipinto Jacopo Tintoretto” (*sic*.) [2] —, the identification of the person who seems be whispering to Veronese ‘s ear, and holds a very similar instrument to the Paolo ‘s one, has induced to many confusion in the literature to our days.

To this moment, any other author referred to the unknown who occupied the place of Giorgione. Those who had referred to the identity of the musician-painters followed the Boschini ‘s tradition in 1674, who identified Tintoretto not as our bearded Neapolitan but as the violinist.

Authors who have wished make mention to our protagonists, from the second Zanetti ‘s non-proved new proposal [3], can be grouped in two groups: those who identify the violagambist as Tintoretto with no mention of the violinist, and those who avoid to refer to the unknown behind Veronese. A more imprecise third group of authors makes reference to only some personages with no mention on others, both related to the musician-painters as instruments.

Our interpretation on the identity of all the musicians in the scene is the first reasoned one in the literature.

In addition, it is also congruent with that of Moriani, who had finally identified in a correct way *all* the instruments along with their respective performers. So, he alludes to our protagonist as an unknown person, from who he only says that “Seminascosti, dietro di lui, ci sono altri due musici: uno con la viola da gamba e l’ altro col trombone” (*sic*.) [4].

The Boschini ‘s original proposal has been labeled as a kind of “legend” among others, as a consequence of the suddenly fame of the canvas from its completion to our times.

[2] Zanetti (1771, pp. 170-171). Thirty years earlier, in 1733, his father Antonio M. Zanetti (1679-1767) had also embraced the Boschini ‘s opinion.

[3] Hagen & Hagen (2003, p. 157).

[4] This last instrument (*trombone*) and its unfaced personage will be treated in a future work: Lafarga & Sanz eds. (2018, in press).

However surprisingly, the actual *legend* at the monastery one century later its completion [5] asserted that there were, besides the author "… le *Giorgione*, le Tintorett, et le vieux Bassan" (*sic.*) [6].

Jean-Baptiste Colbert, minister of Louis XIV of France, who had recently visited the Venetian island in 1641, registered the story when came back to his own country three months later, in the relation of his travels through the contemporary Italia. In an obvious way, the legend was narrated to him by the religious authorities of the monastery, and it can only proceed from those who had watched to the painting *before its completion* one century earlier.

The relevance of Giorgione at Venice in the 1500s is doubtless: he was schoolfellow (perhaps also master) with Tiziano Vecellio in their youth, at the Bellini 's workshop and later in some of the works which were accomplished by Giorgione during his brief pictorial activity, concentrated in a few more than one decade at the beginnings of 15th-century.

In 1508, Giorgione had conducted the restoration of *Fondaco dei Tedeschi* 's facades, the building of the German traders, one of the biggest and more emblematic buildings of Venice. He made the work with entire freedom on issues and figures, however the enterprise ended with no agree by the painter. He finally transferred the completion of the comission to an expert triunvirate under the supervision of Giovanni Bellini.

Giorgione was a renowned, admired, "imitated" and venerated by several generations of Italian painters during the *Cinquecento*. He is considered the first innovator in many techniques and features which defined onwards to the Venetian renacentist painters. He is likely considered as the first innovator on certain pictorial genres as the portraiture, the feminine nakedness, the treatment of landscapes, and equally on the small pictures for contemporary *conneiseurs* and collectionists.

[5] Our *italics*.
[6] Our *italics*. Quoted by Ton (2011, pp. 32, 43 y 53). See Note 24.

1. The "Etruscan Devil" of Mannerism and the Golden Ring

Il Veronese was a disciple of the doctrine that design and composition are the inescapable basis for an elegant, refined and intellectual painting [7], and his initial work until 1555 is known as that of "the Etruscan devil of mannerism" [8]. This aesthetic stream had one of its main pictorial centres in Venice, and Giorgione [9], Titian (Veronese's teacher), Veronese himself, and the other painters in the work we will deal with, played a decisive role.



Figure 2. *The musical consort (4 painters plus Ortiz). Louvre, Inv. 142.*

[7] Zuffi (1992, p. 8).

[8] Paolo Caliari (1528-1588). *Ibid.*, p. 9.

[9] Giorgio Barbarelli de Castelfranco (1477-1510), founder of the so-called Venetian School together with Tiziano Vecello (1490-1576). Ridolfi (1648) says that both Giorgione (p. 122) and Titian (p. 197) were disciples of Giovanni Bellini (1430-1516). Giorgio Vasari (1511-1574) says that Giorgione was Titian 's master (1568, p. 15; p. 806). See Note 68. Also Pignatti (1979, pp. 18, 46 and 48), Bergamaschi *et al* (1988, p. 2) and Bätschmann (2008, p. 7).

Among other techniques, the new style replaced or coded elements in the works through the inclusion of contemporary or tradition-consecrated personalities or symbols. This practice was rejected by inquisitors but enjoyed a huge boom among Protestant humanists and in those courts and republics that were outside the influence of the Holy Office, like in Venice.

Paolo himself used mannerism as a resource to bring painting close to the concept of liberal arts, a status which was already achieved by music [10]: the new techniques allowed him to escape from mechanical (imitative) criterion which was attributed until his time to pictorial reproduction as a mere copy of reality. This was probably one of the primary ideals which he defended in *The Wedding at Cana* through the mixing of two groups of artists, musicians and painters.

The many "suppers" and similar situations painted by Veronese and his Venetian colleagues represented certain biblical tales as genuine celebrations in the prosperous city of his epoch, and Paolo included a self-portrait and representations of the leading coeval painters of the Venetian School on this canvas, identifying all them with a golden ring on their little fingers.

[10] Tatarkiewicz (1980, pp. 316-317); Morelli (2001, p. 54); Zirpolo (2008, p. 266).

2. A valuable order with important people

Paolo received the commission for the *Wedding at Cana* from the Benedictine monks from the Basilica of Saint Giorgio Maggiore in Venice. The painting was of significant dimensions (994 cm x 677 cm) and had to decorate a wall of 66 m^2 of a room recently reconstructed by Palladio [11], who got the contract for him. The completion of the opus took him fifteen months with the probable assistance of his brother.

The work represents the first miracle of Jesus in which he transformed water into wine at a Galilean wedding. None of the depicted characters is speaking or conversing because of a monastery rule — to be silent while eating in the refectory [12].

The convent was frequently visited by important guests and artists, and its refectory was included in guides and travel books of contemporary Venice. Therefore, the desire of the monks was to express through the painting also the power and richness of the monastery, one of the most important at that time [13]. Many of the personages who appear in the painting are from high society, some of them of international relevance including monarchs and emperors [14].

[11] Cocke (1964) had proposed that the character at Bassano's left (Figure 5) is the architect Andrea Palladio (1508-1580) as Triboulet. Quot. by Bassano (1994, p. 12). It is possible that the bearded personage standing behind Veronese (Figure 3) represents the influential writer Pietro Aretino (1492-1556).

[12] Gospel of John: II, 1-11. The contract was signed on June 6th, 1562. The last payment was done on October 6th, 1563.

[13] Hanson (2010, p. 37).

[14] The identification of these characters is based on a tradition started by Antonio Zanetti the Younger (1754-1812) in his own treatise (1771, p. 170). Quot. by Bassano (1994, p. 12). But see Note 22.



Figure 3. *Ortiz and the whole Golden Circle (including Benedetto Caliari, Veronese's brother, standing on the right side).*

The contract specified certain requirements, like that the largest possible number of characters should be included and that high-quality colours and pigments containing precious minerals should be used. During the following decade, the workshops of the four musician-painters represented on the canvas produced numerous similar works for the refectories of Venetian monasteries [15].

The painting became so famous that many approached the city to contemplate it. European princes and rulers repeatedly asked for copies, and many painters and sculptors came to San Giorgio only to ask the monks for permission to reproduce the painting. This went so far that on December 17th, 1705, the monks decided not to grant any further permits [16].

[15] Hanson (2010, p. 36).
[16] *Ibid.,* p. 37.

3. A string quartet and an instructor for viola *da gamba*

The character of Jesus Christ appears as usual in the geometrical centre of the composition [17], though as a secondary figure behind the group of musicians. The presupposed protagonists of the event, the married couple, appear sitting at the left corner of the picture. The central area is composed of a *consort* of four violas *da gamba*: the self-portrayed author (V) and an unknown person behind him, both apparently playing violas *tenor*, and two other famous contemporary painters, Tintoretto (Tt) and Titian (Tz) playing *soprano* and *bass* viola [18].

Bassano, another famous painter (B), appears between Tintoretto and the unknown person playing an instrument usually referred to in the literature as a *flute*, however it is a *cornetto* almost without curvature (which can clearly be appreciated by the mouthpiece on his lips) [19]. The person standing behind Titian is the painter's brother.

Including the recent study of Moriani (see below), there are at least thirty relevant authors in the disciplines of art and biography who refer to the identity of the musicians (see Table). It turns out that many of them make erroneous ascriptions (also to instruments) and none identifies the unknown person, although some refer to him as perhaps being Tintoretto, alluding to a certain resemblance (wrongly, in our opinion, as we will equally show in Figure 8C).

---

[17] Di Monte (2007, p. 169).

[18] Jacopo Comin "Tintoretto" (1519-1594): see Note 37. The term "viola da gamba" is a generic one and includes different sizes of the instrument, following human voices, usually three: *bass*, *tenor* and *alto*. The highest voice, *soprano*, corresponds to Tintoretto (on the shoulder), referred to in the relevant literature as *violín*, or simply *viola*. This is the only viola appropriately called *da braccio*: at least 5 strings are discernible in the canvas. The viola *alto* does not appear in the *consort*. On both Paolo and unknown 's violas, see Note 35. See Lafarga & Sanz eds. (2018, in press).

[19] Jacopo Bassano or dal Ponte (1510-1592). See Bassano (1994, p. 13) for this person and the associated problems.

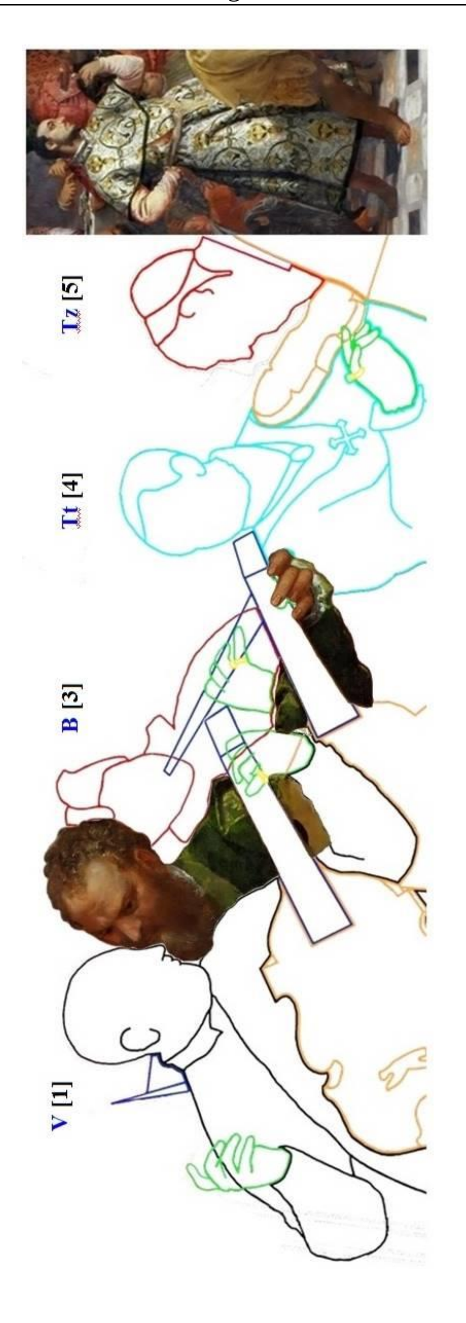


Figure 4. *The Golden Ring (5 painters), and the quintet (consort) with Ortiz. The silhouette does not show the two golden rings of Titian, nor on Benedetto's little finger (on the right).*





Figure 5. *The Wedding of Cana. Detail of the viola consort and the cornettist (Bassano).*

The identification of the central characters (four painters and one unknown person) is based on Marco Boschini's work: he identified the quartet of painters — not that of viola players; here Bassano is included — as the "Golden Circle" based on the ring which they have on the little fingers (here Benedetto is included) [20].

However, the critical fact for us is that he does not mention the unknown musician behind Veronese, who *does not wear any ring*.

It could be argued that the position of his hand over the neck of the instrument does not allow an adequate judgement about whether he wears a ring or not. But we conjecture that the author had the opportunity to represent it if this had been his intention — as he did with his brother, who also was a painter (standing at the right: Figures 4-5). It can be appreciated that it would be perfectly visible on his left little finger.

Two centuries later, Zanetti the Younger (1771) proposed a new unproven theory [21] which postulates the unknown person as Tintoretto. However, he omitted the violin and the *cornetto*: Zanetti says that he believes "to recognize with reason to Jacopo Tintoretto" (*sic.*) in the character next to Veronese [22]. Nevertheless, five of the nine authors who previously referred to the musicians identified Tintoretto as the violinist, and none of them mentioned the unknown person [23].

[20] Boschini (1674, *Breve Instruzione*) [2]. The exception is Titian, Veronese's teacher, who wears two: on the left ring finger and on the right thumb (our observation). Benedetto Caliari (1538-1598) also shows a golden ring: see Notes 58 and 76. Observe that Boschini identifies correctly Tintoretto as the "violin" player: see Notes 22 and 37.

[21] Hagen & Hagen (2003, p. 157). The authors seem have assumed this proposal, as the only one they mention [27].

[22] Zanetti (1771, pp. 170-171) [11]. See Note 14. His father Antonio Zanetti (1679-1757) had correctly named Tintoretto in a previous work (Zanetti, 1733, p. 473) [4].

[23] All quoted by Ton (2011). Wright (1720, *Ibid.* p. 55) [3]; de Brosses (1739, *Ibid.*, p. 56) [5]; Northall (1766, *Ibid.* p. 58) [6]; Richard (1766, *Ibid.*, p. 58) [7]; Cochin (1769, *Ibid.*, p. 56) [8]; Miller (1770, *Ibid.*, p. 59) [9]; Burney (1771, *Ibid.*, p. 58) [10]; Lavallée & Caraffe (1813, *Ibid.*, p. 63) [12];

In a recent study, Ton comments Boschini's proposal of 1674 as "unfounded" (*sic.*, p. 32), suggesting that it was not an original idea but an even earlier "tradition" of legends which increased the aura of the picture, and adducing that it had been recorded in 1671 by Jean-Baptiste Colbert.

Surprisingly, and just after visit San Giorgio's refectory, Colbert said that Paolo was accompanied by "le *Giorgione*, le Tintorett, et le vieux Bassan" (*sic.*) [24].

Zanetti 's new proposal was later endorsed by Sauzay [25], Rolland [26], and others with the same frequently repeated mistakes in the ensuing literature [27]. Many of them have referred to only four players — including Veronese — often omitting the "violinist" [28].

Zannandreis (1836, *Ibid.*, p. 65) [13]. See Paragraph 5.5, *Corolary* and the Table.

[24] Our *italics*. Quot. by Ton (2011, pp. 32, 43, and 53). See Notes 9, 51, 64 and 75. Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), Marquis de Seignelay and chancellor of Louis XIV of France. J.B. de Seignelay, "Relation du voyage du Marquis de Seignelay en Italie", in *Gazette des Beaux-Arts*, 18, 1865, pp. 445-464 (p. 461) [1]. The text appears also in Colbert (1867, p. 216).

[25] Sauzay (1884, p. 11) [14]. Quoted by Gétreau (1992, p. 255).

[26] Rolland (1908, p. 46) [15].

[27] E.g., Castre (1912, p. 44) [17].

[28] Bell (1904, p. xii), e.g., named four in a random order from the left, with no specification of who could be Tintoretto: "the artist himself, Tintoretto, Tiziano y Da Ponte" [Bassano] (*sic.*) [16]. From left to right: 1-2-5-3, if Tintoretto is the unknown, or 1-4-5-3, if he is the "violinist". See Note 37.

Pignatti, e.g., lists some musicians and instruments correctly from right to left (including Tintoretto: "viola"), however he does not mention the unknown character and confuses Paolo's instrument, which he takes to be a "viola da braccio" [29]. Rearick quotes Zanetti's opinion and lists them seemingly from right to left with no allusion to the respective instruments, however repeating the confusion with Veronese's instrument [30]. As Pignatti, Bosseur correctly assigned the instruments to their corresponding characters, however he still calls the *cornetto* a "flûte" and the *tenor* viola a "viola da braccia", without mentioning the unknown character [31].

Hanson also describes four musicians in the same inaccurate way, and she says again that both Veronese and Tintoretto play "viola *da braccio*" (*sic*.) [32]. However, this appreciation is technically incorrect, as only the second (the violinist) does play a viola *da braccio*, while Veronese is playing an instrument near identical to the unknown 's one — a viola *da gamba* (which she in turn correctly assigns to Titian) [33].

[29] Pignatti (1989, p. 12) [19]. He is one of the few authors who define correctly Tintoretto's instrument, denoting it only *viola*, so differentiating it from *gamba* which is correctly attributed to Titian and from *da braccio* which is incorrectly attributed to Veronese. See Note 18.

[30] Rearick (1989, p. 118) [20].

[31] Bosseur (1991) [21]. Quot. By Gétreau (1992, p. 255).

[32] Hanson (2010, p. 47) [32].

[33] *Ibid.* As the authors wrongly define tenor viols as *da braccio*, they does not name the violinist (Tintoretto) nor precise what kind of instrument (of *viol*) he could be playing. See Notes 18 and 37, and Paragraph 5.5.

Dardel identifies the same individuals in a similar way [34]. We must add two qualifications here. Firstly, the instruments of Veronese and the unknown are *tenor* viola and *melodic* bass respectively, while that of Titian is a *bass* viola [35]. And secondly, the performance style to hold the *tenor* viola in a horizontal position and not between the legs, as actual players do and the qualifier "gamba" indicates, was a "vihuelistic" technique that precisely Ortiz (1553) advocated [36].

Other works persevere in the same claims, remarking that the *violin* player cannot be identified [37]. However Boschini was the first to correctly attribute this character to the violinist, Bertelli names again only four musicians from right to left omitting this performer, and assuming that the unknown is Tintoretto "according to Boschini's tradition" (*sic.*) [38].

Others have recovered the second Zanetti's proposal asserting that Tintoretto is more like our unknown person through the comparison with two self-portraits (Figure 8C) [39] — an opinion that we evidently

[34] Dardel (2012, p. 56) [33].

[35] The *melodic* bass was tuned an octave higher than Titian 's model (counterbass). See Randel (1997, p. 1086) and Note 18. See Lafarga & Sanz eds. (2018, in press).

[36] Diego Ortiz (1510-1570). In a Moorish way (style), still present in Iberian peninsular courts. The "vihuela" was played in that horizontal fashion and both violas *da gamba* and guitars are derived from it. Lafarga & Sanz eds. (2018, in press). See Notes 59-60.

[37] Brown (2000, p. 64) [23]. He reproduces the text at page 178. See Table for the relation of consigned authors (16) who followed this theory. See also Paragraph 5.5 and Figure 8C. The recurrent omission of this player has been pointed to also by Di Monte (2007, p. 160), although he alike follows Zanetti's tradition [29]. Gétreau (1992, p. 247) also refers to it: see Note 59.

[38] Bertelli (2002, p. 23) [26]. 5-3-2-1. Our observation, as we already pointed to in Note 20: see Table.

[39] Cocke (1980, p. 64) [18]. Quoted by Bassano (1994, p. 12). He does not mention the violinist, naming only three painters (Veronese, our unknown as Tintoretto, and Bassano), while in a later work he named Titian but not the

cannot share. Viallon, e.g., also correctly names the instruments, however is wrong about Tintoretto's identity [40].

Bassano is the first to properly name all of them, although he does not make assertions about Tintoretto's nor unknown person's identity [41]. Buisine seems to be the second, however he also avoids the musicians [42].

Zirpolo mentions only three musicians, with no order and no reference to Tintoretto nor the unknown: "… There are portraits (from left to right) of the artist Jacopo Bassano, Veronese himself, and Titian" (*sic*.) [43]. Bätschmann even identified the *violinist* as Benedetto Caliari [44].

Finally, a recent monograph dedicated to the Veronese's *suppers* list all musicians and their instruments in the same way as we have presented here, referring to the unknown person as a non identified one [45].

Many Renaissance artists and intellectuals were interested and quite proficient in other disciplines, mainly in music and specially in Venice [46].

---

cornettist (Cocke 2001, p. 173) [25]. Observe the fact that Tintoretto's hair is not as curly as that of the unknown musician (Figure 8C).

[40] Viallon (2004, Note 11) [28].

[41] Bassano (1994, p. 11) [22].

[42] See Table. Buisine (2000, p. 99) [24].

[43] Zirpolo (2008, p. 266) [30] does not begin from left but from the centre (Bassano), jumps to the left corner (Veronese) and again to the right corner (Titian), according to the quoted numeration: 3-1-5.

[44] Bätschmann (2008, pp. 185-6) [31].

[45] Moriani (2014, p. 84) [34].

[46] See Freedman (2012, pp. 223-225). See also Weddigen (1984), Hanson (2010, p. 47) and Note 6.

Titian received an organ as payment for the portrait of instrument maker Alessandro Trasuntino [47]. Tintoretto was probably a competent musician since his youth [48]. Veronese was an enthusiast amateur musician: he designed the whole external organ complex for the church of Saint Sebastiano in 1558, and simultaneously also the plans of a new one for that of Saint Geminiano at Saint Marcos square [49]. Giorgione was a skilled singer and lute player [50].

Let's focus now on the unknown character just next to Veronese, assuming he played a relevant role. In 1992, an analysis by X-ray techniques showed that he was not present in a former original version [51]. This fact gives support to the assumption that he could have been added *a posteriori* (but before termination) because of Ortiz' reputation with the viola, and because he was probably the instructor of some contemporary influential celebrities [52].

This character is looking at Paolo and not at his own score as the rest of musicians do [53], and he exhibits a gesture of verbal instruction (which seems to break the Benedictine silence rule) very close to Veronese's ear.

---

47 Pozza (1980). See also Pirrotta (1980).

48 Vasari (1568, IV: 587). Ridolfi (1648, p. 253). See Weddigen (1984).

49 Rearick (1989), p. 53.

50 See Note 71.

51 This specific site was in fact very relevant from the beginnings: the character originally depicted behind Ortiz was probably Giorgione (our observation: see Notes 9, 24 and 64 and *Corolary*).

52 Lafarga & Sanz eds. (2018, in press).

53 *Id.* Figure 4: in red behind the author's head. See Paragraph 5.2 and Note 56.

It would be incoherent to assume that this character is an anonymous musician, given his attitude and the circle of very famous painters *who are also musicians*. However, the absence of a ring on his finger and the fact that he was not in the initial design explicitly exclude him from the group of painters. But the most probable assumption is that he was a professional musician, someone relevant in his distinctive features within the quintet: *an important viola-gambist*.

We have pointed out before how the aesthetic project of Veronese — to establish painting as a liberal art — had already been accomplished by the musicians. The emblematic character of Ortiz most likely represents those musicians in opposition to the painters who were music-enthusiasts.

4. A surprising resemblance: Twelve coincident facial features

The well-known practice of printers to use occasionally a similar design to illustrate the covers of different books is not a decisive objection to claim that the portrait of the Ortiz' treatise (1553) is authentic: no other use of this specific one in other books is known. The authenticity of the engraving is corroborated by the prestige of the publishers, who were the official type-printers at the Accademia Romana [54].

The Dorico brothers were specialized in printing musical works of renowned authors from 1539 to 1555, circumstance which concede validity to their representations of the features of important characters in engravings. The engraving is also the only known portrait of one the most important and famous European *violagambists* at the moment of publication of the treatise (ten years before the termination of the Wedding).

His facial features are quite unusual: though individually or in some combination they could be present in many other characters, it is unlikely they all appear together at time in two different famous *violagambists* separated by ten years. It is also unlikely that other specialized coeval musicians could coincide in so many traits.

[54] Cusick (1981). See Lafarga & Sanz eds. (2018, in press).

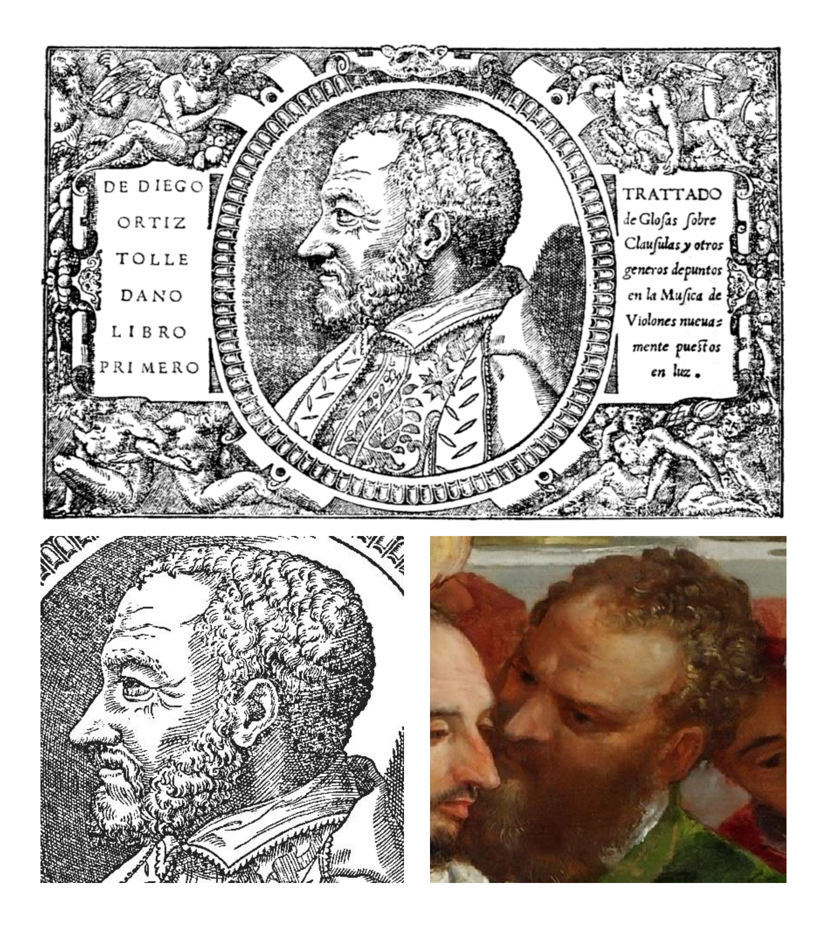


Figure 6. *Detail of the unknown musician compared to Ortiz' portrait on the cover of his treatise.*

We think that the general shape and aspect of the face and hair of both portraits show a surprising similarity, which is supported by twelve specific features:

1) shape of the hairstyle;
2) hair type: short and curly;
3) shape and density of the beard;
4) shape of the receding hairline at the forehead;
5) form of the hairline plus one wrinkle at the temple;
6) three longitudinal wrinkles in the forehead;
7) three wrinkles in the corner of the eye;
8) prolonged pocket below the eye;
9) general shape, contour and size of the nose;
10) shape of the ala and alar furrow of the nose;
11) shape of the ear and its relative size;
12) proportions of facial traits and general overall appearance.

In addition, the “violinist” (Tintoretto, Figure 8C), who seems to be very much younger than the unknown, was 44 years old when the canvas was finished, while Diego was 53. With our interpretation, the ages fit better with the facial features for each individual and in relation to each other.

5. Further support: Seven chained arguments

Various other arguments concede credibility to our main hypothesis, in addition to the golden rings identifying the painters and the mentioned resemblance.

1. The relevance of Ortiz as a contemporary musician was enormous: he was one of the most representative figures of performative instrumental art with violas *da gamba* and Maestro of the Royal Chapel of Naples, one of the most important Renaissance ensembles, during more than a decade [55]. It is then coherent to suppose that Veronese decided to include the *maestro* playing the *tenor* viola behind him.

2. He is the only character that seems to speak (or to whisper) into the ear of the author, to whom he is looking and not to the score — (1) on his right, behind Paolo's head — as is expected from an experienced and professional musician.

We think that both circumstances can support our argumentation that he has a role as an expert-instructor. It is notable that while Veronese looks to the score that is behind Titian's bow (2), and Tintoretto and Bassano look to the opened one on the table (3), the unknown is not reading his own. Titian seems to look to a fourth opened score (4) above the box (behind the hourglass) [56].

3. The edition of Ortiz' second book at Venice eighteen months after the termination of the painting also would be consistent with our interpretation. Therefore, he could perfectly have taken advantage of a trip to the city for commission it and posed as a model [57].

---

[55] See Lafarga & Sanz eds. (2018, in press).

[56] Numbers between brackets refers to the four scores of the ensemble: Lafarga & Sanz eds. (2018, in press). Elite-*amateurs* could read musical graphisms and tablature (numerical code), and improvise their performances: see Bordas (2014, p. 7).

[57] Ortiz (1565). Our conjecture. *Ibid.* See Notes 59 and 64.

4. The canvas contains numerous mannerist artifices described in the literature, however there is one which has not been dealt with so far: the alleged presence of Ortiz in the painting allowed Veronese to obtain a nice symmetry relation between the characters of musicians and painters. The author is portraying himself with the principal exponents of the Venetian Painting School. He blends two groups of five persons (five painters + five musicians), with one person in each group not pertaining to it (Figure 7). We obtain a scheme of the form [4 + 4] + 1 + 1: a total of 6 relevant characters (four painters that are also musicians, one painter who is not a musician and one musician who is not a painter) [58].
5. It should be emphasised that the identity of the painters has reliably been accredited (Figure 8) and there is general agreement on those of Veronese, Bassano and Titian. It has been precisely the figure of Ortiz with which authors have struggled. Sixteen of the 34 works we quote here refer to him as Tintoretto (near all the authors later to second Zanetti: so they avoid to mention the violinist and his instrument), while another fifteen do not mention him. Eleven identify Tintoretto correctly as "violinist", including the original works of Boschini and the first Zanetti. Only five name properly the instruments. Only one makes ascriptions of characters to instruments according to our interpretation (Moriani) — see Table.
6. Related to the horizontal viola *da gamba* technique, let us point to the fact that nowadays, and from the 17th-century onward, the instrument is played in a vertical position between both legs.

[58] Diego was not painter, and we have no information about Benedetto's musical skills.

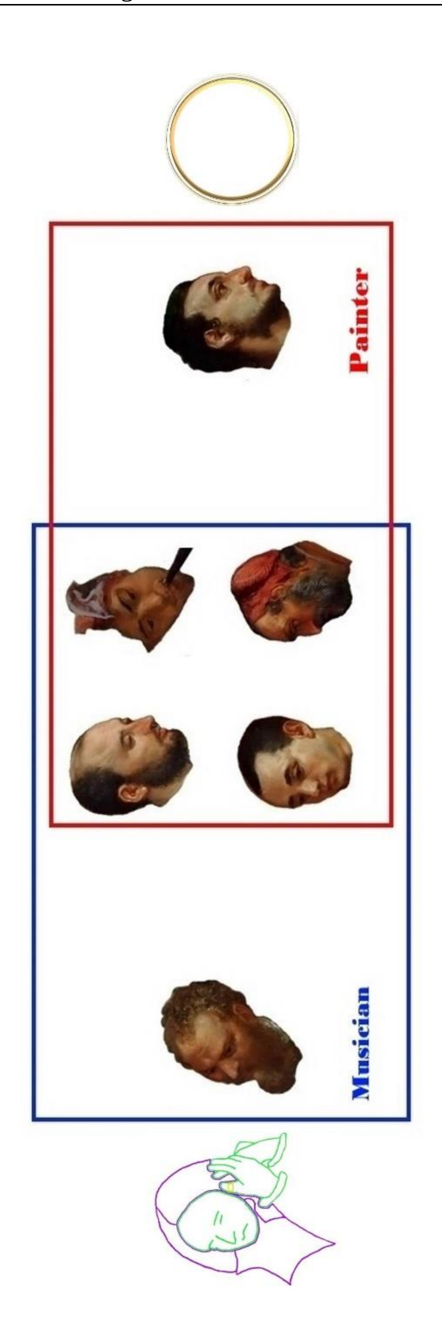


Figure 7. *The two symmetric groups: Ortiz (left), Veronese, Bassano, Tintoretto, Titian, Benedetto (right). The "missing" Giorgione is on the very left side.*

We think, however, that two further important factors are decisive in our favour, also in a historical-technical sense of the musical interpretation. Firstly, the technique to play the viola in a horizontal position similar to guitars (*vihuelas* at this moment), which Diego defended in his treatise [59]; secondly, the ensuing denomination the instrument received in Iberian territories (*vihuela española* or *vihuela de arco*) [60].

7. The analysis of his presence on the canvas instead of the previously depicted character of another very famous painter, as we will show in the next Paragraph.

In summary, some relevant evidence supports our main hypothesis: the moment in history, Ortiz' relevance with respect to the instrument to which the treatise is devoted, the intellectual and geographic circumstances (horizontal technique and the edition of his second book in Venice), and — importantly — the similarity of the facial features on the painting and the engraving of his treatise, as well as stylistic considerations related to symmetry. It is then reasonable to suppose that he was in Venice, at least temporarily, the year of canvas completion, sitting as a model to Veronese [61].

[59] Observe that both *tenor* viola and *melodic* bass are in this position. Lafarga & Sanz eds. (2018, in press). Ortiz (1553). Gétreau (1992, p. 248) mentions this circumstance and the polemic with Silvestro Ganassi's treatise *Regola Rubertina* (1542), published also in Venice in 1542 by the same editor of Ortiz' second book (1565), devoted to vocal polyphony: see Lafarga & Sanz eds. (2018, in press) and Note 64.

[60] Lafarga & Sanz eds. (2018, in press).

[61] *Id.* Probably in 1563 — our conjecture — because the original design did not include his portrait but that of Giorgione. See Notes 12, 51 and *Corolary.*

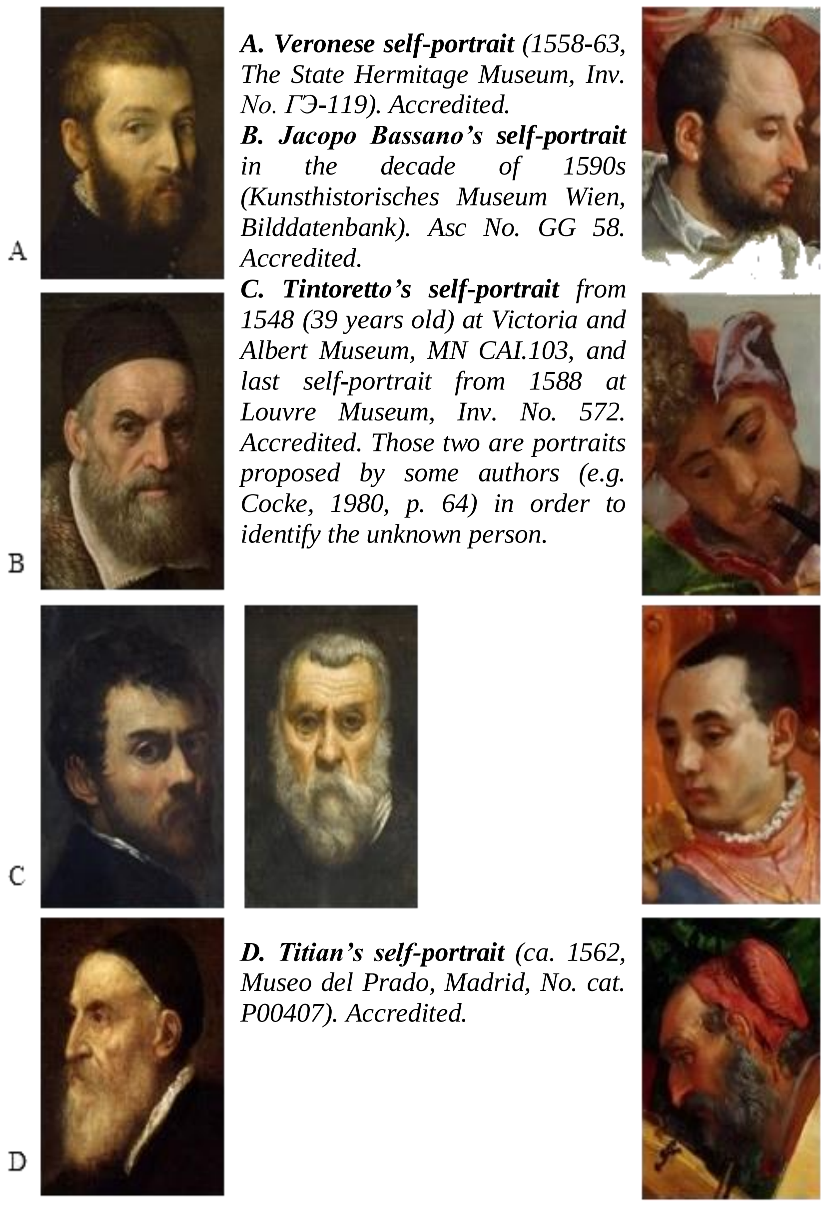
Our suggestions are coherent also with his attitude in the scene and with the essential significance of his work in the new polyphonic instrumental improvisation which transformed and propelled the development of the occidental music [62], as well as with the qualified amateur audience (nobles, artists, and humanists) to which his treatise was also addressed [63].

The theory of the second Zanetti (1771) on Tintoretto's identity had led to many authors to mistakes to our days, as they supposed that the unknown was a famous painter as the rest of performers were, instead of a relevant personage in the "musical environment" which is precisely the central issue displayed in the canvas.

Our main hypothesis arose thanks to the education and inquisitiveness of one of the authors (Alejano), who has identified the matching patterns by repeated contemplation of the painting on the backcloth during many performances as an interpreter.

[62] The eventual presence in the canvas of relevant musicians has been also proposed, although with a weak basis: see Beschi (2000), quoted by Di Monte (2007, pp. 160-161), but see Lafarga & Sanz eds. (2018, in press).

[63] See Freedman (2012, pp. 223-225). Bordas (2014, p. 7).



A. Veronese self-portrait *(1558-63, The State Hermitage Museum, Inv. No. ГЭ-119). Accredited.*
B. Jacopo Bassano's self-portrait *in the decade of 1590s (Kunsthistorisches Museum Wien, Bilddatenbank). Asc No. GG 58. Accredited.*
C. Tintoretto's self-portrait *from 1548 (39 years old) at Victoria and Albert Museum, MN CAI.103, and last self-portrait from 1588 at Louvre Museum, Inv. No. 572. Accredited. Those two are portraits proposed by some authors (e.g. Cocke, 1980, p. 64) in order to identify the unknown person.*

D. Titian's self-portrait *(ca. 1562, Museo del Prado, Madrid, No. cat. P00407). Accredited.*

Figure 8. *The right column shows the musician-painters on the canvas*

6. Corollary: One *maestro* on top of the other

The original face covered now by Ortiz seems to be Giorgione's [64], who is considered to be the most mysterious painter in art history. Like Ortiz, we know very little about his life beyond what Vasari tells us. He never signed his paintings, except two which were signed with his name, but probably by someone else's hand [65]. The rest of his oeuvre — painted in a few more than a decade [66] — is merely being attributed to him. In addition, the literature of the next centuries progressively contributed to his legend mystifying his person, and one has even doubted his very existence for a long time.

In turn, nowadays Giorgione is recognized as the mainstay over which all the *Cinquecentto* Venetian pictorial art is built [67] as the link between Bellini's generation and the very Titian, who probably has worked with him in his youth and who finished some of his paintings after his premature death at the age of thirty [68]. It is really difficult, sometimes impossible, to distinguish his portraits from Titian's early works, a genre which suffered deep transformations by both painters and during the following period [69].

---

[64] Our observation. See Notes 9, 24 and 51. His absence in the painting has caught our attention already before we have verified in the X-ray images that in fact he was not "missing", but fifty years after his death a new artifice of Veronese replaced his portrait with that of the most famous *viola-gambist* in the moment of creation of the painting, as the central theme was: *an consort of violas da gamba,* the specific instrumental ensemble to which Ortiz (1553) devoted his treatise. See Note 59.

[65] Stonard (2016).

[66] Zuffi (1991, p. 10).

[67] Bergamaschi *et al* (1988, p. 1). Also Pignatti (1979, p. 18).

[68] Pignatti (1979, pp. 16-17 and 48). Zuffi (1991, p. 8).

[69] Ridolfi (1648, pp. 137-138). Brown (2006, p. 24). Their innovations were widely spread and adopted as model until the second half of the century.

Vasari defined him as the Northern counterpart of Da Vinci, from whom he could have learned his landscape and *sfumatto* techniques, attuning them in a new and revolutionary way [70]. As Leonardo, he was also a very skilful musician singing and playing lute and was often employed in contemporary ensembles [71].

Therefore, it is not surprising, given his ancestry in painting with regards to the rest of the group and his own musical competence, that Veronese included Giorgione in the original design perhaps in a role which Ortiz would take over later: as the *conductor* of the ensemble of *violas*. This was the first option that the author apparently considered: in this way, Veronese could be showing the “complete” Venetian School in the original version, including both teachers — Giorgione and Titian — and their disciples [72].

Our hypothesis, however, is that the presence of Ortiz in Venice in 1563 inspired him to replace Giorgione’s face with that of the maestro from Naples, and in this way to endow the painting with more expressive and symbolic power. It also provided a new artifice which did not weaken the mannerist intention but rather emphasized it. Sure, the good old Giorgione was relegated into oblivion. But in change musicians and painters were merged into the same group also at the level of the Arts, which was his intention already with the painter-musicians from the beginning [73].

Two facts might have facilitated this decision. Firstly, Ortiz was, like Giorgione, a primary figure in his respective discipline. Secondly, Ortiz was still alive — like all other characters of the ensemble —, while Giorgione had already died 50 years before. Indeed, he was the most prestigious *viola-gambist* in Europe at one of the most powerful courts of the moment, Naples.

---

[70] Vasari (1568, p. 13). See, e.g., Bergamaschi *et al* (1988, p. 4) and Zuffi (1991, p. 8).

[71] *Ibid.*, p. 299. See Pirrotta (1979). Also quoted by Pignatti (1979, p. 46) and Gétreau (1992, p. 241).

[72] Lafarga & Sanz eds. (2018, in press). Our observation.

[73] See Figure 8 and Note 10.

In the "musical context" of the painting (an ensemble of violas by *amateur* musician-painters), but also in the social-cultural context of the period, the symbolic power of the musician Ortiz should be considered to be superior to that of the painter Giorgione, even if the latter was very renowned indeed. Figure 9 shows — between the two known Giorgione portraits — the approximate character 's silhouette which occupied the place of Ortiz in the former design.

As was the case with Ortiz, we think that the general shape and aspect of the face and hair of both portraits show a surprising similarity, which is supported by a similar number of specific features. One could add to the comparison the points 1 and 4 of Section 5 referring to the musician, and some of the scarce biographical data already referred to Giorgione, specially the legend quoted by Colbert in 1671, who included him in the *consort* already earlier to the former Boschini's proposal [74].



Figure 9. *Giorgione's self-portraits (inverted) compared to the face under Ortiz' portrait.* ***A****: Fine Arts Museum of Budapest, ca. 1508. Inv. Nº 86.* ***B****: X-ray under Ortiz. Louvre Museum Archives (with permission).* ***C****: Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, Germany, ca. 1508. Inv. GG 454.* ***D****: Giorgione by Vasari (1568, p. 12).*

[74] Observe that Boschini avoids mention the second viola behind the author. See Notes 20 and 24.

The facial features which we consider as concurrent are:

1) markedly curved profile of the nose;
2) size and proportion of the nose;
3) little mouth with thin lips;
4) left descending corner of the mouth;
5) probable position (due to the different angle) [75],
6) shape and size of the eyebrows;
7) similar marked eye sockets;
8) wrinkle that descends from the left lacrimal;
9) shape of the chin;
10) receding hairline with a right angle over the temple;
11) global contour of the face;
12) global contour of the hair;
13) global aspect of the head.

So, we conjecture:

(1) that the second ring on the right thumb of Titian could be representing his dead (and omitted) colleague [76]; and

(2) that the 17th-century legend on Giorgione's presence can only proceed from those who saw the canvas while it was painted. As Colbert mentions it just after seeing the picture in its original place, it is probable that he was informed there on the subject [77].

[75] If our conjecture will prove to be true, Paolo would copy Giorgione's face from some canvas however turning the gaze direction to himself. This fact could explain the slightly different perspective.

[76] See Notes 9, 20, 24, 51 and 64.

[77] See Note 24.



***Figure 10.** Giorgione 's approximate silhouette holding lute in the original design.*

	Author	Year	Quoted painters	Quoted instruments	Gamba type	Reference to the unknown musician
1	Colbert	1671	Veronese [Giorgione] Bassano Tintoretto			[Giorgione]
2	Boschini p. 755	1674	Veronese Bassano Tintoretto Titian	Viola Flauto Violino Basso	Tenor Tenor [Cornetto] Soprano Basso	NO
3	Wright	1720	Veronese Bassano Titian			NO
4	Zanetti p. 473	1733	Veronese Bassano Tintoretto Titian	Viola Flauto Violino Violone		NO
5	de Brosses	1739	Veronese Bassano Tintoretto Tiziano	Viole Flute Violon Basse		NO
6	Northall	1766	Veronese Bassano Tintoretto Titian			NO
7	Richard	1766	Veronese Bassano Tintoretto Tiziano	Viole Flute Violon Violoncel		NO
8	Cochin	1769	Veronese Bassano Tintoretto Tiziano	Viole Flute Violon Violoncelle		NO
9	Miller	1770	Veronese Bassano Tintoretto Titian			NO
10	Burney	1771	Veronese Bassano Tintoretto Tiziano	Viol Flute Violin Violone		NO
11	Zanetti p. 170	1771	Veronese [Unknown] Titian	Violoncello Violoncello ? Contrabass		 Tintoretto? ?

12	Lavallée &	1813	Veronese	Violoncelle		
	Caraffe		[Unknown]			Tintoretto?
			Bassano	Flute		
				?		?
			Tiziano	Basse		
13	Zannandreis	1836	Veronese			
						NO
			Bassano			
			Tintoretto			
			Titian			
14	Sauzay	1884	Veronese	Viola da braccia		
	p. 11		[Unknown]	Viola da braccia		Tintoretto?
				Flute		
				Violon		?
			Titian	Contrabass, violone		
15	Rolland	1908	Veronese	Violoncello		
	p. 46		[Unknown]	Violoncello		Tintoretto?
			Bassano	Flute		
				?		?
			Titian	Contrabass		
16	Bell	1904	Veronese			
	p. xii					NO
			Bassano			
			Tintoretto			
			Titian			
17	Castre	1912	Veronese	'cello		
	p. 44		[Unknown]	'cello		Tintoretto?
			Bassano	Flute		
						?
			Titian	Viol		
18	Cocke	1980	Veronese	First viol		
	p. 64		[Unknown]	Second viol		Tintoretto?
			Bassano	Cornetto		
				Violin		?
19	Pignatti	1989	Veronese	Viola da braccia		
	p. 12					NO
			Bassano			
			Tintoretto	Viol		
			Titian	Viola da gamba		
20	Rearick	1989	Veronese	Viola da braccio		
	p. 118		[Unknown]			Tintoretto?
			Bassano			
				?		?
			Titian			
21	Bosseur	1991	Veronese	Viole de bras		
	p. 45					NO
			Bassano	Flute		
			Tintoretto	Viole		
			Titian	Contrabasse		
22	Bassano	1994	Veronese	Viola tenor	Tenor	
	p. 11			Viola tenor	Tenor	YES
			Bassano	Cornetto	[Cornetto]	
				Violin	Soprano	
			Titian	Violone	Basso	
23	Brown	2000	Veronese	Viola da braccia		
	p. 64		[Unknown]	Viola da braccia		Tintoretto?
	p. 178		Bassano	Flute		
				?		?
			Titian	Viola da gamba		

24	Buisine p. 99	2000		Viola da gamba Viola da gamba Cornetto Violon Contrabass	Tenor Tenor [Cornetto] Soprano Basso	 NO
25	Cocke p. 173	2001	Veronese [Unknown] Titian	Viola tenor Viola tenor ? Bass-viol		 Tintoretto? ?
26	Bertelli p. 23	2002	Veronese [Unknown] Bassano Titian	 ?		 Tintoretto? ?
27	Hagen & Hagen p. 157	2003	Veronese [Unknown] Titian	Violoncello Violoncello ? Contrabass		 Tintoretto? ?
28	Viallon Note 11	2004	Veronese [Unknown] Bassano Titian	Viola da gamba Viola da gamba Cornetto Rebec/violon Basse de viole	Tenor Tenor [Cornetto] Soprano Basso	 Tintoretto? ?
29	Di Monte p. 160	2007	Veronese [Unknown] Bassano Tiziano	Viola Viola ?		 Tintoretto? ?
30	Zirpolo p. 266	2008	Veronese Bassano Titian			 NO
31	Bätschmann p. 185	2008	Veronese [Unknown] Bassano Tintoretto Titian	Viol Viol Flute Lira da braccio Viola da gamba		 Tintoretto? B. Caliari?
32	Hanson p. 47	2010	Veronese [Unknown] Bassano Titian	Viola da braccia Viola da braccia Flute ? Viola da gamba		 Tintoretto? ?
33	Dardel p. 56	2012	Veronese [Unknown] Bassano Titian	Viola da braccia Viola da braccia Flute ? Viola da gamba		 Tintoretto? ?
34	Moriani p. 84	2014	Veronese [Unknown] Bassano Tintoretto Titian	Viola da gamba Viola da gamba Cornetto Violino Contrabasso	Tenor Tenor [Cornetto] Soprano Basso	 YES
35	Lafarga *et al*	2018	Veronese [Ortiz] Bassano Tintoretto Titian	Viola da gamba Viola da gamba Cornetto Viola da gamba Viola da gamba	Tenor Melodic bass [Cornetto] Soprano Basso	 Giorgione

TABLE. Adscription of characters to instruments by author (see Note 18). Names in blue colour point to correct adscriptions. Let us emphasize that "contrabass" is not an appropriate word for Titian's instrument as it is a modern one. Nevertheless, it is included here as correct, as are those instrument names which are suitable (Zanetti, Sauzay and Bassano: *violone;* Viallon: *basse de viole*). However, that of Paolo (viola) is not remarked when the *gamba* type is not mentioned**.** Ditto, we have listed as correct "violin", "violon" or "viola" for Tintoretto's instrument, as they identify correctly the musician's character (question marks mean that there is no reference to this viola *soprano* or its player). See Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa).

7. Appendix

[1] Seignelay (1865, p. 461) : "Il y a dans le réfectoire un très-beau tableau de Paul Veronese; il représente les noces de Cana, et comme c'est un fort gran tableau dans lequel il y a un grand nombre de personnages, ce peintre y a mis les portraits des quatre illustres peintres de son temps, dont il en est un luy-mesme. Les autres sont le Giorgione, le Tintoret et le vieux Bassan" (*sic.*).

[2] Boschini (1674, *Breve Instruzione*): "Il Vecchio, che suona il Basso, é Tiziano; l'altro che suona il Flauto, é Giacomo da Bassano; quello che suona il Violino, é il Tintoretto, ed il quarto vestito di bianco, che suona la Viola, é lo stesso Paolo" (*sic.*).

[3] Wright (1720) : "… Paolo's Wife is painted for the Bride: himself, Titian, and one of the Bassans, are joining in a Concert of Musick, and Paolo's Brother is Governour of the Feast, and is tasting the Wine" (*sic.*).

[4] Zanetti (1733, p. 473): "Di rimarcabile evvi oltre la moltiplicità di figure, un concerto di suonatori, il primo de' quali, che suona la viola è il ritratto dello stesso Paolo, il secondo col violone è Tiziano, il terzo col violino il Tintoretto, e quello finalmente col flauto è il Bassano vecchio" (*sic.*).

[5] de Brosses (1739): "… le Titien joue de la basse; Paul joue de la viole; le Tintoret du violon, e le Bassan de la flûte …" (*sic.*).

[6] Northall (1766): "… the musicians are the portraits of the famous masters of the Venetian school: Paul himself, Titian, Tintoret, Bassan Vecchio, and Palma Vecchio, his brother, is represented in the governor of the feast" (*sic.*).

[7] Richard (1766): "Le peintre a placé dans une galerie une troupe de mousiciens, où il s'est peint lui-même jouant de la viole, le Titien du violoncel, le Tintoret du violon, & Léandre Bassan de la flûte" (*sic.*).

[8] Cochin (1769): "Celui qui joue de la viole est P. Veronese lui-même; celui qui joue du violoncelle est le Tiziano; le troisième, qui joue du violon, le Tintoretto; enfin celui qui joue de la flûte est le Bassano, surnommé le vieux" (*sic*.).

[9] Miller (1770): "I was not permitted by the monks to enter their refectory, as no women are suffered to penetrate so far: I therefore waited for M— in the church; he made a note of it: he thinks it a very fine picture, and believes there are more portraits amongst the personages, than the monks apprehend: amongst the musicians they point out those of Tiziano, Tintoretto and Bassano; he thinks the coloring, ordonnance, grouping & c. in Veronese's best manner" (*sic*.).

[10] Burney (1771): "… he portrays himself playing a six-string viol, Titian with a violone, an old man, Tintoretto with a four-string violin and short bow, a young man, and Bassano with the flute" (*sic*.).

[11] Zanetti (1771, pp. 170-1): "Tiziano è il suonatore di contrabbasso. Paolo ritrasse sè stesso nella figura che suona il violoncello, in abito giallo; (...). Nell'altro suonatore ch'è accanto a esso Paolo parimente con un violoncello o altro simile istrumento; e che mostra di suonare a concerto; si crede con ragione che sia dipinto Jacopo Tintoretto" (*sic*.).

[12] Lavallée & Caraffe (1813): "Il s'est représenté lui-même, vêtu de blanc et jouant du violoncelle. Le Tintoret derrière lui, et le Titien en face jouant de la basse. Selon Boschini, celui qui joue de la flûte est le Bassan dit le vieux, mais alors dans son jeune âge" (*sic*.).

[13] Zannandreis (1836): "Nella banda de' suonatori vi si scorge lo stesso Paolo, Tiziano, il Bassano ed il Tintoretto; e pretendesi aver lui ciò adoperato per dinotare che in fatto di professioni erano essi tutti d'accordo, come avviene nella musica, quantunque suoni ognuno una parte diversa" (*sic*.).

[14] Sauzay (1884, p. 11): "Paul Véronèse et le Tintoret jouent de la viola da braccia, et le Titien de le contre-basse de viola ou violone. En outre de ces violes on trouve aussi dans ce même tableau une flûte, une trompette et un violon (*sic*)".

[15] Rolland (1908, p. 46): "… Titien tenant la contrabasse, Véronèse et Tintoret jouant du violoncelle et Bassano de la flûte" (*sic*).

[16] Bell (1904, p. xii): "More remarkable and more interesting than any of these figures are, however, the excellent Portraits of the artist himself, Tintoretto, Titian, and Giacomo da Ponte [Bassano], who are introduced as musicians at a round table in the foreground, …" (*sic*.).

[17] Castre (1912, p. 44): "The octogenarian bending over his viol, is a portrait of Titian; Bassano is playing the flute; Tintoretto and Veronese himself draw their bow across the strings of a 'cello" (*sic*.).

[18] Cocke (1980, p. 64): "Boschini is wrong in identifying the violinist as Tintoretto who is more likely to be shown playing the second viol next to Veronese; the bearded and foreshortened head fits in with the self-portraits of Tintoretto in the Victoria and Albert Museum and the Louvre … It is not possible to check that Jacopo Bassano plays the cornetto muto" (*sic*.).

[19] Pignatti (1989, p. 12): "… among them Veronese himself playing the *viola da braccio* in a concert whose other members can be identified as Titian with a *viola da gamba,* Tintoretto with a viol, and perhaps also Bassano" (*sic*.).

[20] Rearick (1989, p. 118): "Among these, the only one that carries conviction is the *viola da braccio* player in the *Marriage Feast at Cana*, identified in 1771 by Zanetti as Paolo's self-portrait in the company of Titian, Tintoretto, and Jacopo Bassano" (*sic.)*.

[21] Bosseur (1991): "Au centre le peintre s' est représenté lui-même jouant de la viole de bras, tandis que Titien joue de la contrabasse, bassano de la flûte et le Tintoret de la viole" (*sic*.).

[22] Bassano (1994, p. 11): "… there is a group of five musicians playing two tenor viols, a violin, a cornett, and a violones" (*sic.)*.

[23] Brown (2000, p. 64): "Veronese seated with a *viola da braccia;* Tintoretto (also with a *viola da braccia*), whispering to Veronese from behind; Jacopo Bassano playing a flute; and Titian with a *viola da gamba*. The fifth placer with a violin cannot be identified" (*sic.*).

[24] Buisine (2000, p. 99): "… les musiciens parmi lesquels un joueur de sacquebouche, deux joueurs de viole de gambe, un joueur de cornett droit, un joueur de violon, un joueur de contrabsse de viole … (*sic.*)".

[25] Cocke (2001, p. 173): "… the musicians represented Veronese in a resplendent white brocade, with Tintoretto, foreshortened, both playing the tenor viol, opposite the aged Titian in 'Titian red', bowing away at his bass-viol" (*sic.*).

[26] Bertelli (2002, p. 23): "According to Marco Boschini, the quartet in the foreground is made up of Titian, Jacopo Bassano, Tintoretto and Paolo Veronese. This is a tradition dating back to the Florentine Quattrocento portraits of major contemporary artists" (*sic.*).

[27] Hagen & Hagen (2003, p. 157): "Si esto fuera verdad, cosa factible comparando retratos, los indiscutibles maestros de la pintura veneciana del siglo XVI, los tres grandes coloristas, se habrían reunido aquí para hacer música" (*sic.*).

[28] Viallon (2004, Nota 11): "La composition de l' orchestre: deux joueurs de viole de gambe dont le premier, tout de blanc vêtu, serait un autoportrait de Véronèse et l' autre serait un portrait de Jacopo Tintoret, un joueur de cornet droit, un joueur de sacquebute, un joueur de rebec ou violon et un joueur de basse de viole en manteau rouge qui serait le portrait du Titien" (*sic.*).

[29] Di Monte (2007, p. 160): "Se, infatti, non sarebbe poi così arduo riconoscere il vecchio Tiziano nell'anziano vestito di rosso, a destra, il confronto tra i ritratti noti di Tintoretto e la sua presunta effige nel suonatore di viola in secondo piano (l'unico candidato possibile, peraltro) non pare molto stringente ... che nessuno degli esecutori presenti può ritrarre Jacopo Bassano" (*sic.*)

[30] Zirpolo (2008, p. 266): "In front of the table are musicians who entertain the guests. These are portraits (from left to right) of the artist Jacopo Bassano, Veronese himself, and Titian. With their inclusion, Veronese made his case for painting as a liberal art comparable to music" (*sic.*).

[31] Bätschmann (2008, pp. 185-6): "Titian with a *viola da gamba*, Tintoretto and Veronese with viols, Veronese's brother with a *lira da braccio* and perhaps Jacopo Bassano with a flute". (*sic.*)

[32] Hanson (2010, p. 47): "Continuing upward, the four musicians have been identified as Veronese in white, with Tintoretto (both playing the *viola da braccio*), Jacopo Bassano (playing the flute), and Titian in red (playing the *viola da gamba*)" (*sic.*).

[33] Dardel (2012): "… Tiziano aparece vestido de rojo tocando la viola da gamba, a su lado Tintoretto toca, junto al propio *Veronés* – quien se autorretrató de blanco al lado izquierdo – la viola da braccio y a su lado, Jacopo Bassano en la flauta" (*sic.*).

[34] Moriani (2014, p. 84): "Quattro di loro sono stati così identificati: Veronese in bianco (con la viola da gamba), Tintoretto (col violino), Jacopo Bassano (col cornetto) e Tiziano in rosso (con il contrabbasso). L'autoritratto di Veronese occupa una posizione particolarmente evidente nella composizione, situato in asse con Maria. Seminascosti, dietro di lui, ci sono altri due musici: uno con la viola da gamba e l' altro col trombone" (*sic.*)

Versión en Castellano

Spanish Version

TABLA DE CONTENIDOS



El Pitor venezian, musico esperto
Ben suona un istrumento e ben l'acorda,
E se pur falsa el toca qualche corda,
L'intende dar più gracia a quel concerto
Un con man regolà, pratica e scaltra,
Forme fughe, passazi, bizarie
Tocade, recercari, fantasie,
E fa trasporti da una chiave a I'altra.
L'altro no sa sonar senza la carta,
E va cercando i taste a deo per deo;
E con muodo mecanico e plebeo
Vuol far cadencia, e strupia terza e quarta ... [1]

Figure 1. *Marco Boschini (1660).*



[1] Boschini (1660, p. 294). La numeración en azul entre corchetes indica las fuentes primarias del Apéndice y su posición en la Tabla..

Prefacio

El lienzo de Paolo Caliari el Veronés *Las Bodas de Caná,* comenzado en junio de 1562 y entregado en octubre de 1563 a sus propietarios los monjes benedictinos del monasterio de San Giorgio Maggiore de Venecia, fue en origen y casi hasta su finalización un homenaje póstumo al maestro fallecido 50 años antes, y considerado el fundador de la así llamada “escuela veneciana de pintura” Giorgio de Castelfranco, apodado Giorgione.

El diseño y la composición del *consort* que ocupa la escena central del cuadro sufrió un cierto número de importantes reestructuraciones sucesivas hasta configurar el ensemble actual que se observa en el lienzo acabado, en el cual un nuevo personaje muy relevante en la escena musical internacional del momento ocupó el lugar del maestro veneciano ausente.

Muy probablemente, el famoso violagambista de origen español Diego Ortiz, maestro de capilla en activo de la Corte de Nápoles hasta su muerte en 1570, visitó la ciudad durante los últimos meses de la elaboración de la obra, acaso con motivo de la futura edición de su segundo libro en Venecia a cargo del editor Antonio Gardano, libro que fue en efecto publicado poco más de un año después de la finalización del cuadro, en 1565.

Nuestra conjetura es que durante su estancia en la ciudad posó como modelo para el Veronese, sustituyendo definitivamente a Giorgione y transformando finalmente el ensemble instrumental en un *consort* de violas *da gamba*. Sin embargo, su aparición en la obra definitiva tan sólo representa la última de las transformaciones a las que Paolo Caliari sometió a su propia obra, estando motivadas todas las anteriores por razones ajenas a la indiscutible relevancia del maestro napolitano en el entorno musical internacional del momento.

La identificación del personaje que parece susurrar al oído del Veronés, con un instrumento muy similar al del propio autor, ha acarreado numerosas interpretaciones erróneas en la literatura desde que Antonio Zanetti el Joven (1754-1812) modificó la tradición erudita en 1771 hasta nuestros días, al afirmar que "si crede con ragione che sia dipinto Jacopo Tintoretto" (*sic.*) [2].

Hasta este momento, ningún otro autor se había referido al desconocido que acabaría ocupando el lugar de Giorgione, y aquellos que se refirieron a la identidad de los pintores-músicos habían seguido la tradición iniciada por Boschini en 1674, que identificaba a Tintoretto en el violinista y no en nuestro barbudo napolitano.

Desde la nueva propuesta no comprobada [3] del segundo Zanetti (hijo), los autores que han querido mencionar a nuestros protagonistas se dividen en dos grupos: aquellos que siguiéndole identifican al violagambista con Tintoretto omitiendo mencionar al violinista, y aquellos que eluden referirse al desconocido tras Veronese. Un tercer grupo más impreciso se refiere tan solo a algunos personajes sin mencionar a los demás, tanto en lo relativo a los pintores-músicos como a los instrumentos.

La nuestra es la primera interpretación razonada en la literatura sobre la identidad de todos los músicos que aparecen en la escena.

Es acorde, además, con la muy reciente de Moriani, quien al cabo ha identificado correctamente *todos* los instrumentos junto con sus respectivos intérpretes, aludiendo igualmente a nuestro protagonista como desconocido, del cual tan solo dice que "Seminascosti, dietro di lui, ci sono altri due musici: uno con la viola da gamba e l' altro col trombone" (*sic.*) [4].

La interpretación original de Boschini ha sido calificada como una "leyenda" más entre otras a las que la fama inmediata del cuadro habría dado lugar hasta nuestros días.

[2] Zanetti (1771, pp. 170-171). Su padre Antonio Mª Zanetti (1679-1767) había seguido también la opinión de Boschini 38 años antes, en 1733.

[3] Hagen & Hagen (2003, p. 157).

[4] Este último instrumento (*trombone*) y su personaje sin rostro serán objeto de un trabajo posterior: Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa).

Sin embargo, sorprendentemente la *leyenda* [5] que circulaba en el propio monasterio un siglo después de su finalización decía que en él figuraban, además del autor, "… *Giorgione*, Tintoretto, y el viejo Bassano" (*sic.*) [6].

Jean-Baptiste Colbert, ministro de Luis XIV de Francia, había visitado la isla en 1641, y la dejó consignada de vuelta a su país tres meses despúes, al escribir la relación de sus viajes por la Italia contemporánea. La leyenda sin duda provenía de las propias autoridades del monasterio, y sólo podía proceder en última instancia de aquellos que habían contemplado el cuadro *antes de su finalización* un siglo atrás.

La importancia de Giorgione en la Venecia de 1500 está fuera de toda duda, toda vez que fue compañero, si no maestro, del mismo Tiziano en su juventud, en los talleres de Giovanni Bellini y después en algunos de los trabajos que Giorgione llevó a cabo en la ciudad durante su breve actividad pictórica, concentrada en poco más de una década a comienzos del siglo XVI.

Giorgione había dirigido en 1508 los trabajos de restauración de las fachadas de la *Fondaco dei Tedeschi*, la asociación de empresarios alemanes de la ciudad y uno de los mayores y más emblemáticos edicificios de Venecia, gozando de total libertad en la elección de temas y figuraciones, si bien la empresa no finalizó a entero gusto del pintor, quien acabó transfiriendo la finalización de la misma a un consorcio de expertos entre los que figuraba el mismo Bellini.

Giorgione fue un modelo reconocido, admirado, "imitado" y venerado por generaciones enteras de pintores en Italia durante todo el *Cinquecento*, y se le considera el primer innovador en muchas de las técnicas y características que definieron en adelante a los pintores venecianos del Renacimiento, además de en determinados géneros como el retrato, el desnudo femenino, el tratamiento del paisaje y también la pintura de formato reducido para coleccionistas privados.

[5] La *cursiva* es nuestra.

[6] La *cursiva* es nuestra. Cit. por Ton (2011, pp. 32, 43 y 53). Véase la Nota 24.

1. El "Demonio Etrusco" del Manierismo y el Círculo de Oro

Seguidor de la doctrina manierista del diseño como base irrenunciable para un pintura elegante, refinada e intelectual [7], la obra primera de Veronese hasta 1555 se conoce como la del "demonio etrusco del manierismo" [8]. Fue esta una corriente estética que en pintura tuvo uno de sus focos pictóricos principales en Venecia, y en la que Giorgione [9], Tiziano (su maestro), él mismo y también nuestros protagonistas, tuvieron un papel decisivo.



[7] Zuffi (1992, p. 9).

[8] *Ibid.*, p. 8. Paolo Caliari Veronese (1528-1588).

[9] Giorgio Barbarelli de Castelfranco (1477-1510), fundador de la así llamada Escuela Veneciana junto con Tiziano Vecello (1490-1576). Ridolfi (1648) dice que ambos Giorgione (p. 122) y Tiziano (p. 197) fueron discípulos en el taller de Giovanni Bellini (1430-1516). Giorgio Vasari (1511-1574) dice que Giorgione fue el maestro de Tiziano (1568, p. 15; p. 806). Véase la Nota 68. También, p.e., Pignatti (1979, pp. 18, 46 y 48), Bergamaschi *et al* (1988, p. 2) y Bätschmann (2008, p. 7).

Figura 2. *El consort de músicos (4 pintores y Ortiz).. Louvre, Inv. 142.*

Una de las técnicas del nuevo estilo consistía en sustituir o codificar elementos en las obras mediante la inclusión de personajes o símbolos coetáneos o consagrados por la tradición, una práctica que fue rechazada por la Inquisición pero que gozó de gran auge entre los humanistas protestantes y en aquellas cortes o repúblicas en las que aquella no tuvo plena jurisdicción — p.e. en Venecia.

El propio Veronese utilizó el manierismo como recurso para acercar la pintura al concepto de arte liberal, rango del que ya gozaba la música [10]: la técnica le permitía escapar del *criterio mecánico* (imitativo) atribuido hasta entonces a la reproducción pictórica como un mero reflejo de la realidad. Esta fue probablemente una de las causas principales que defendió en *Las Bodas de Caná*, mezclando dos grupos de artistas, músicos y pintores.

Las numerosas "cenas" y situaciones similares pintadas por Veronese y sus colegas venecianos representaban determinados relatos bíblicos como auténticas celebraciones en la rica ciudad de su tiempo, y en este lienzo, el autor incluyó su propio autorretrato y los de sus compañeros, los pintores contemporáneos más destacados de la Escuela Veneciana, identificando a todos ellos con un anillo de oro en el dedo meñique.

[10] Tatarkiewicz (1980, pp. 316-317); Morelli (2001, p. 54); Zirpolo (2008, p. 266).

2. Un encargo valioso con gente importante

La obra fue el encargo de los monjes benedictinos de la Basílica de San Giorgio Maggiore de Venecia, emplazada en una pequeña isla junto a la Plaza de San Marcos. El lienzo debía adornar una pared de la sala recientemente reconstruida por Palladio [11], quien le consiguió el encargo, y ocupaba 66 m^2, un lienzo de dimensiones considerables (994 cm x 677 cm). El trabajo le ocupó 15 meses ayudado por su hermano.

La escena muestra el primer milagro de Jesús al convertir el agua en vino en una boda galilea, y ninguno de los personajes representados aparece hablando o conversando, dado que una de las reglas del monasterio era la del silencio en el refectorio, durante las comidas [12].

El convento era visitado frecuentemente por artistas y huéspedes importantes, y el refectorio estaba incluido en los libros de viajes y guías de Venecia de la época, de modo que con el trabajo se quiso significar también el poder y la riqueza del monasterio, uno de los más importantes del momento [13]. Muchos de los personajes que aparecen en el lienzo pertenecen a la alta sociedad y algunos de ellos con relevancia internacional, incluyendo reyes y monarcas [14].

---

[11] Cocke (1964) ha propuesto al arquitecto Andrea Palladio (1508-1580) como Triboulet (a la izquierda de Bassano en la Figura 5). Cit. por Bassano (1994, p. 12). Es posible igualmente que el barbudo en pie tras Veronese (Figura 3) represente al influyente escritor Pietro Aretino (1492-1556).

[12] Evangelio de Juan: II, 1-11. El contrato fue firmado el 6 de Junio de 1562, y el último pago del monasterio se realizó el 6 de Octubre de 1563.

[13] Hanson (2010, p. 37).

[14] La identificación de estos personajes está basada en una tradición iniciada por Antonio Zanetti el Joven (1754-1812) en su propio tratado (1771, p. 170). Citado por Bassano (1994, p. 12). Véase la Nota 22.



Figura 3. *Ortiz y el Círculo de Oro completo (5 pintores incluyendo a Benedetto Caliari, hermano de Veronese, a la derecha, en pie).*

El contrato especificaba determinadas exigencias, como la inclusión del mayor número de figuras posible o el uso de colores y pigmentos de alta calidad, con minerales preciosos en su composición. Durante la década siguiente, los talleres de los 4 pintores representados produjeron numerosas obras similares en los refectorios de los monasterios venecianos [15].

El lienzo se hizo tan famoso que muchos acudían a la ciudad para contemplarlo. Príncipes y gobernantes europeos solicitaron copias repetidamente, y muchos pintores y escultores acudían a San Giorgio tan solo para pedir el permiso de los monjes para reproducir la obra. La situación llegó a tal extremo que, en el Capítulo del 17 de diciembre de 1705, estos decidieron no conceder ninguno más [16].

[15] Hanson (2010, p. 36).
[16] *Ibid.,* p. 37.

3. Un cuarteto de cuerda y un instructor de viola da gamba

La figura de Jesucristo, un tema habitual en la época, aparece como era la costumbre en el centro geométrico del diseño [17], pero como figura secundaria tras el grupo de músicos, mientras que los supuestos protagonistas del evento, los novios, aparecen sentados en el extremo izquierdo del cuadro desde el observador.

El cuerpo central lo compone un *consort* de 4 violas *da gamba*: el propio autor (V) y un personaje desconocido tras él, ambos aparentemente con violas *tenor*, y otros 2 pintores famosos, Tintoretto (Tt) al "violín" [18] y Tiziano (Tz) a la viola bajo. Entre Tintoretto y el personaje desconocido aparece otro famoso pintor, Bassano (B), tañendo un instrumento referido habitualmente como una *flauta*, pero que en realidad es un *cornetto* casi sin curvatura, lo cual puede apreciarse con claridad en la boquilla sobre sus labios [19]. El hermano del autor es la figura en pie detrás de Tiziano.

Incluyendo el estudio reciente de Moriani (véase más abajo), al menos treinta trabajos sin duda prestigiosos en el campo de la pintura o de la biografía (véase la Tabla), han aludido a la identidad de los músicos del cuadro, pero muchos contienen errores y de ninguno se desprende quién pueda ser el desconocido, aún cuando algunos se refieren a él acaso como Tintoretto, aludiendo a un cierto parecido (a nuestro entender erróneamente, como mostramos igualmente en la Figura 8C).

---

[17] Di Monte (2007, p. 169).

[18] Jacopo Comin "Tintoretto" (1519-1594): véase la Nota 37. El término "viola da gamba" es genérico e incluye varios tamaños del instrumento a imitación de las voces humanas, habitualmente tres: *bajo, tenor, alto*. El modelo más agudo, *soprano*, correspondería al de Tintoretto (sobre el hombro), referido en la literatura que nos ocupa frecuentemente como *violín*, o simplemente *viola*. Esta es la única viola a la que cabría llamar propiamente *da braccio*: en el lienzo se aprecian al menos 5 cuerdas. Sobre las violas de Paolo y del desconocido, véase la Nota 35. Véase Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa).

[19] Jacopo Bassano o dal Ponte (1510-1592). Véase Bassano (1994, p. 13) para los problemas que plantea esta figura.



Figura 4. *. El Círculo de Oro (5 pintores), y el quinteto (consort) con Ortiz. El dibujo no muestra los anillos de Tiziano (anular izquierdo y pulgar derecho) ni el meñique de Benedetto, en pie, fuera de la silueta.*





Figura 5. *Las Bodas de Caná. Detalle del consort de violas y el cornettista (Bassano).*

La identificación de los personajes que ocupan el centro de la escena (cuatro pintores y un desconocido) se basa en el trabajo de Marco Boschini, quien identificó al cuarteto de pintores-*músicos* (no de violistas; aquí se incluye a Bassano) como el "Círculo de Oro", a partir de los anillos que lucen en el dedo meñique (aquí se incluye a Benedetto) [20].

Sin embargo — y este es un punto crítico para nosotros —, no menciona al músico desconocido detrás de Veronese, quien, además, *tampoco luce anillo*.

Se podría argumentar que la posición de su mano sobre el mástil no permite apreciarlo, pero nosotros conjeturamos en cambio que el autor tuvo la oportunidad de mostrarlo si hubiese sido su deseo — como así lo hizo en el caso de su hermano, en pie a la derecha, que sí era pintor (Figuras 4-5). En el lienzo se aprecia que en su meñique izquierdo hubiera sido perfectamente visible.

Dos siglos después, Zanetti el Joven (1771) propuso una nueva teoría no probada [21] que postula a nuestro protagonista como Tintoretto aunque sólo cita tres músicos omitiendo al violín y al *cornetto*: dice que en el personaje junto a Paolo "se cree reconocer con fundamento a Jacopo Tintoretto" (*sic.*) [22]. Sin embargo, hasta entonces, 5 de los 9 autores que habían aludido a los músicos

[20] Boschini (1674, *Breve Instruzione*) [2]. La excepción es Tiziano, instructor de Veronese, quien luce dos: uno en el anular izquierdo y otro en el pulgar derecho (nuestra observación). Benedetto Caliari (1538-1598) en pie tras Tiziano, lleva también el anillo en el meñique: véanse las Notas 58 y 76. Obsérvese que Boschini identifica correctamente a Tintoretto en la figura que toca "violín": véanse las Notas 22 y 37.

[21] Hagen & Hagen (2003, p. 157). Los autores parecen asumir esta propuesta, dado que es la única que citan y desarrollan [27].

[22] Zanetti (1771, pp. 170-1) [11]. Véase la Nota 14. Su padre Antonio Zanetti (1679-1757) en cambio lo había nombrado correctamente décadas antes (Zanetti, 1733, p. 473) [4].

identificaban a Tintoretto como el violinista (los otros 4 no mencionan instrumentos) y ninguno mencionaba al desconocido [23].

Un estudio reciente de Ton (2012) cuestiona la propuesta de Boschini de 1674 como "infundada" (*sic.*, p. 32) y sugiere que la suya no era una idea original sino fruto de una suerte de leyenda que acompañaba al cuadro desde tiempo atrás aumentando su aura.

Como prueba de ello, aduce que ya había sido consignada tres años antes por Jean-Baptiste Colbert. Sorprendentemente, Colbert dice tras visitar el refectorio de San Giorgio en 1671 que a Paolo le acompañan "… *Giorgione*, Tintoretto, y el viejo Bassano" (*sic.*) [24].

La nueva propuesta de Zanetti fue después retomada por Sauzay [25], Rolland [26] y otros con los mismos errores reiterados con frecuencia en la literatura posterior [27]. Muchos se han referido sólo a cuatro músicos — incluyendo a Veronese — omitiendo a menudo la figura del "violinista" [28].

---

[23] Citados todos por Ton (2011). Wright (1720, *Ibid*. p. 55) [3]; de Brosses (1739, *Ibid*., p. 56) [5]; Northall (1766, *Ibid*. p. 58) [6]; Richard (1766, *Ibid*., p. 58) [7]; Cochin (1769, *Ibid*., p. 56) [8]; Miller (1770, *Ibid*., p. 59) [9]; Burney (1771, *Ibid*., p. 58) [10]; Lavallée & Caraffe (1813, *Ibid*., p. 63) [12]; Zannandreis (1836, *Ibid*., p. 65) [13]. Véanse el Apartado 5.5, el *Corolario* y la Tabla.

[24] La *cursiva* es nuestra. Cit. por Ton (2011, pp. 32, 43 y 53). Véanse las Notas 9, 51, 64 y 75. Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), Marqués de Seignelay y ministro de Luis XIV de Francia. J.B. de Seignelay, "Relation du voyage du Marquis de Seignelay en Italie", in *Gazette des Beaux-Arts*, 18, 1865, pp. 445-464 (p. 461) [1]. El texto aparece también en Colbert (1867, p. 216).

[25] Sauzay (1884, p. 11) [14]. Quoted by Gétreau (1992, p. 255).

[26] Rolland (1908, p. 46) [15].

[27] P.e. Castre (1912, p. 44) [17].

[28] Bell (1904, p. xii), p.e., nombra a 4 en un orden aleatorio desde la izquierda sin precisar a quién pueda referirse con el nombre de Tintoretto: "el propio artista, Tintoretto, Tiziano y Da Ponte [Bassano] " (*sic.)* [16]. Según numeración de izquierda a derecha 1-2-5-3 si Tintoretto es el desconocido, o bien 1-4-5-3 si es el "violinista". Véase la Nota 37.

Pignatti, p.e., enumera correctamente algunos músicos e instrumentos de derecha a izquierda, (incluyendo a Tintoretto: “viola”), aunque no menciona al desconocido y confunde el instrumento de Paolo, al que nombra “viola da braccio” [29]. Rearick cita la opinión de Zanetti y parece nombrarlos de derecha a izquierda sin alusión a los diseños respectivos, pero repitiendo la confusión con el instrumento de Veronese [30]. El compositor Bosseur, como Pignatti, asignó con propiedad los instrumentos a sus respectivos personajes, aunque sigue llamando “flauta” al *cornetto* y “viola *da braccia*” a la viola tenor, sin mencionar al desconocido [31].

Hanson describe igualmente *cuatro* músicos: Tiziano a la “viola da gamba” y el *cornettista*, del que dice tocar una “flauta” (*sic.*), mientras que en sintonía con Zanetti y Cocke dice que ambos Veronese y Tintoretto tocan *viola da braccio* [32]. Esta apreciación, sin embargo, es técnicamente incorrecta, pues tan sólo el segundo (el violinista) la toca, mientras que Veronese tañe un instrumento casi idéntico al del desconocido — una *viola da gamba*, un término técnico que usa en cambio con propiedad para Tiziano [33].

[29] Pignatti (1989, p. 12) [19] es uno de los pocos que definen con acierto el instrumento de Tintoretto, llamándolo simplemente *viola*, distinguiéndolo de la *gamba* que atribuye correctamente a Tiziano (aunque *bajo*) y de la *da braccio* que atribuye incorrectamente a Veronese en un sentido terminológico. Véase la Nota 18.

[30] Rearick (1989, p. 118) [20].

[31] Bosseur (1991) [21]. Quot. By Gétreau (1992, p. 255).

[32] Hanson (2010, p. 47) [32].

[33] *Id.* Al definir erróneamente las violas “tenores” como *da braccio*, Hanson y otros eluden nombrar al violinista y también precisar qué tipo de instrumento (de viola) está tocando. Véanse las Notas 18 y 37 y el Apartado 5.5.

Dardel identifica a los mismos personajes del mismo modo [34]. Dos matices y precisiones que cabe añadir aquí son: 1) que los instrumentos de Veronese y el desconocido son una viola *tenor* y un bajo *melódico* respectivamente, mientras que el de Tiziano es una viola *contrabajo* [35]; y 2) que este modo de tocar — sostener la viola *tenor* en posición horizontal en vez de entre las piernas como se hace hoy y el calificativo *gamba* indica — era la técnica "vihuelística" que precisamente defendía Diego Ortiz (1553) [36].

Otros trabajos han insistido en los mismos asertos, remarcando que el *violinista* no ha podido ser identificado [37]. Bertelli nombra tan solo cuatro músicos de derecha a izquierda, omitiendo al violinista y atribuyendo de nuevo la identidad de Tintoretto al desconocido "según la tradición de Boschini" (*sic.*) — quien, por el contrario, había sido el primero en atribuir con acierto este personaje al violinista [38].

Otros han retomado la propuesta del segundo Zanetti afirmando que Tintoretto se parece más a nuestro músico desconocido al compararlo con dos de sus autorretratos (Figura 8C) [39] — una opinión

[34] Dardel (2012) [33].

[35] El bajo melódico afinaba una octava más agudo que el modelo de Tiziano (contrabajo). Véase Randel (1997, p. 1086) y la Nota 18. Véase Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa).

[36] Diego Ortiz (1510-1570). Al modo (estilo) morisco todavía presente en las cortes peninsulares ibéricas. La "vihuela", de la que derivan violas *da gamba* y guitarras, se tocaba de este modo. Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa). Véanse las Notas 59-60.

[37] Brown (2000, p. 64) [23]. Reproduce el mismo texto en la página 178. Véase la Tabla para la relación de autores consignados (16) que han seguido esta teoría. Véase el Apartado 5.5 y la Figura 8C. La omisión reiterada de este instrumentista ha sido observada por Di Monte (2007, p. 160), aunque él mismo sigue igualmente la tradición de Zanetti (*Ibid.*) [29]. Gétreau (1992, p. 247) también se refiere a él: véase la Nota 59.

[38] Bertelli (2002, p. 23) [26]. 5-3-2-1. Nuestra observación, como ya hemos apuntado en la Nota 20: véase la Tabla.

[39] Cocke (1980, p. 64) [18], citado por Bassano (1994, p. 12). No se refiere a la identidad del violinista, nombrando solo tres pintores (Veronese, nuestro violista desconocido como Tintoretto, y Bassano), mientras que en un trabajo

que evidentemente no podemos compartir. Viallon, p.e., también nombra correctamente los instrumentos, pero insiste en que el desconocido es Tintoretto [40].

Bassano es el primero en nombrarlos todos correctamente, aunque él mismo no se pronuncia sobre la identidad de Tintoretto ni del desconocido [41], mientras que Buisine parece ser el segundo, aun cuando elude igualmente identificar a los músicos [42].

Zirpolo menciona tan sólo tres músicos, sin orden y sin referirse a Tintoretto ni al desconocido: "… hay retratos (de izquierda a derecha) del artista Jacopo Bassano, el propio Veronese, y Tiziano" (*sic.*) [43]. Bätschmann incluso llega a identificar al *violinista* como Benedetto Caliari [44].

Por último, un monográfico reciente dedicado a las *cenas* que pintó Veronese enumera todos los músicos y sus instrumentos, en el mismo sentido que hemos defendido aquí según la propuesta original de Boschini y mencionando por fin al desconocido sin identificarlo [45].

Muchos artistas e intelectuales renacentistas se interesaron y fueron diestros en otras disciplinas además de la propia, sobre todo en música y especialmente en Venecia [46].

posterior nombra a Tiziano pero no al *cornettista* (Cocke 2001, p. 173) [25]. Obsérvese que el cabello de Tintoretto no es *ensortijado* como el del personaje en cuestión (Figura 8C).

40 Viallon (2004, Nota 11) [28].

41 Bassano (1994, p. 11) [22].

42 Véase la Tabla. Buisine (2000, p. 99) [24].

43 Zirpolo (2008, p. 266) [30] no comienza por la izquierda sino por el centro (Bassano), salta después a la izquierda (Veronese) y a continuación al extremo derecho de la escena (Tiziano), es decir, según la numeración apuntada: 3-1-5.

44 Bätschmann (2008, pp. 185-6) [31].

45 Moriani (2014, p. 84) [34].

46 Véase Freedman (2012, pp. 223-225). También Weddigen (1984), Hanson (2010, p. 47), y la Nota 6.

Tiziano había recibido un órgano en pago por un retrato del *luthier* y constructor Alessandro Trasuntino [47], y Tintoretto era probablemente un músico competente ya desde su juventud [48]. El mismo Veronese fue un entusiasta músico amateur: en 1558 había diseñado el complejo exterior del órgano de la iglesia de San Sebastiano, y a finales de año también los planos para otro nuevo en la iglesia de San Geminiano, en la Plaza de San Marcos [49]. Giorgione era un hábil cantante y diestro en el laúd, como fue el caso de muchos humanistas [50].

Permítasenos ahora enfocar al desconocido cuyo rostro está *junto al del propio autor*, asumiendo de este modo un papel muy relevante. En el diseño original, iluminado mediante rayos-X, sus rasgos no estaban presentes [51], lo cual da pie a sostener que fue añadido *a posteriori* (antes de ser acabado) debido al prestigio de Ortiz con las violas y a su probable papel de instructor de personajes importantes contemporáneos [52].

Este personaje mira a Paolo y no a su propia partitura como sí hace el resto de músicos [53], además de exhibir un gesto claro de indicación verbal junto a su oído que parecería romper la regla de silencio de los benedictinos.

---

[47] Pozza (1980). Véase Pirrotta (1980).

[48] Vasari (1568, IV: 587). Ridolfi (1648, p. 253). Véase también Weddigen (1984).

[49] Rearick (1989, p. 53).

[50] Véase la Nota 71.

[51] El lugar elegido era ciertamente relevante también con anterioridad: el rostro representado originalmente bajo el de Ortiz era probablemente el de Giorgione (nuestra observación: véanse las Notas 9, 24 y 64 y el *Corolario*).

[52] Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa).

[53] *Id.* En rojo tras la cabeza de Paolo en la Figura 4. Véase el Apartado 5.2 y la Nota 56.

Resultaría incoherente, dada su actitud, asumir que pudiera ser un músico anónimo, como tampoco lo son los pintores-*músicos* a los que acompaña. Sin embargo, la ausencia de anillo y la suya propia del diseño original le excluyen explícitamente del grupo de pintores. De modo que lo más probable es que se trate de un músico de oficio (profesional), alguien relevante en su característica distintiva dentro del quinteto: la de ser un *violagambista importante*.

Ya hemos apuntado cómo el camino estético emprendido por el propio Veronese — equiparar el arte de la Pintura al resto de artes liberales — había sido ya alcanzado por los músicos, a quienes en esencia representaría la figura emblemática de Diego Ortiz frente a los músicos-pintores-*amateurs*.

4. Un parecido sorprendente: doce rasgos faciales coincidentes

El hecho conocido de que en ocasiones los impresores usaban un mismo diseño para ilustrar portadas de diferentes libros, no obsta para que el dibujo del tratado de Ortiz (1553) sea él mismo, puesto que no se conocen otras ediciones de otros autores con el mismo patrón. La autenticidad del grabado está refrendada por el prestigio de los editores, tipógrafos igualmente de la Accademia Romana [54].

Los hermanos Dorico se especializaron en la impresión de obras musicales de autores renombrados desde 1539 a 1555, circunstancia que permite conceder crédito a sus representaciones en grabados de las facciones de autores importantes. Este es el único retrato conocido de uno de los *violagambistas* europeos más relevantes en el momento de su publicación.

Sus rasgos son bastante inusuales: aunque puedan estar presentes en muchos otros personajes individualmente o combinados, es improbable que aparezcan reunidos a la vez en dos *violagambistas* famosos diferentes distantes 10 años en el tiempo. Y del mismo modo, que otros músicos especialistas coetáneos pudiesen coincidir en tantos de ellos.

[54] Cusick (1981). Véase Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa).



Figura 6. *Detalle del violagambista desconocido comparado con el retrato de Ortiz en su propio tratado.*

Creemos que la forma y aspecto generales de rostro y cabello guardan sorprendentes similitudes en ambos retratos. En nuestra opinión, existen al menos 12 elementos gráficos coincidentes entre ambos diseños:

1) forma global del peinado;
2) tipo de cabello: ondulado y semi-ensortijado;
3) forma y densidad de la barba;
4) pico de cabello que se prolonga en la frente;
5) contorno del pelo y una arruga que se pronuncian en la sien;
6) tres arrugas longitudinales de la frente y el pico central descendente;
7) tres arrugas en la comisura del ojo que parecen prolongarse bajo la sien;
8) bolsa longilínea bajo el ojo;
9) forma, contorno y tamaño de la nariz;
10) forma de las alas y arrugas de la base de la nariz;
11) forma y tamaño relativo de la oreja;
12) proporción de los rasgos faciales y aspecto global del rostro

Por lo demás, el “violinista” (Tintoretto, Figura 8C), que parece bastante más joven que el desconocido, tenía 44 años a la entrega del lienzo, mientras que Diego tenía 53, edades que casan mejor — respectivamente y también entre ambos — con los rasgos que proponemos aquí.

5. Conclusiones: siete argumentos encadenados

Otras consideraciones argumentales, además de los anillos que identifican a los pintores y el parecido ya citado, sostienen nuestra hipótesis principal:

1. La relevancia de Ortiz como músico contemporáneo fue enorme: era una de las figuras más representativas del arte de la interpretación con violas *da gamba* y Maestro de la Capilla Real de Nápoles, uno de los conjuntos más importantes del Renacimiento europeo, durante más de una década [55]. Está por tanto justificado suponer que Veronese decidiese incluir al *maestro* en el cuadro tañendo la viola *tenor* detrás de sí mismo.
2. Es el único personaje en la escena que parece hablar (o susurrar) al oído del autor, a quien mira y no a su partitura — (1) a su derecha, tras la cabeza de Paolo — como se esperaría de un músico experto y profesional.

Creemos que estas dos circunstancias pueden apoyar nuestra argumentación relativa a su papel como instructor. Resulta notable que mientras Veronese mira a la partitura que se halla detrás del arco de Tiziano (2), y Tintoretto y Bassano miran a la que está abierta sobre la mesa (3), el desconocido no lee la suya. Tiziano parece mirar a una cuarta partitura abierta (4) sobre la caja en la mesa (tras el reloj de arena) [56].

3. La publicación del segundo libro de Oritz en Venecia 18 meses después de la finalización del cuadro también es consistente con nuestra interpretación, de modo que podría perfectamente haber aprovechado su viaje previo a la ciudad para encargar la edición de su nueva obra y haber posado como modelo [57].

---

[55] Véase Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa).

[56] Los números entre corchetes aluden a las cuatro partituras del ensemble: Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa). Los músicos *amateurs* de élite podían leer grafía musical y tablatura (código numérico), así como improvisar durante sus interpretaciones: véase Bordas (2014, p. 7).

[57] Ortiz (1565). Nuestra conjetura. *Ibid*. Véanse las Notas 59 y 64.

4. El lienzo contiene numerosos artificios manieristas ya descritos en la literatura, pero uno que no ha sido observado hasta ahora consiste en la posibilidad de que la supuesta presencia de Ortiz en el cuadro permitiese a Veronese obtener una bella relación de simetría entre músicos y pintores. El autor se retrata a sí mismo con los principales exponentes de la Escuela Veneciana de pintura, mezclando dos grupos de 5 personas (5 pintores + 5 músicos), con una persona de cada grupo que no pertenece a la vez a ambos (Figura 7). De este modo se obtiene un esquema de la forma [4 + 4] + 1 + 1: un total de 6 personajes relevantes (4 pintores que son también músicos, un pintor que no es músico y un músico que no es pintor) [58].
5. Hemos de enfatizar aquí que la identidad de los pintores está acreditada con fiabilidad (Figura 8) y en general hay pocas dudas sobre Veronese, Bassano y Tiziano: ha sido precisamente la figura de Ortiz la que casi todos los autores han omitido o entrado en conflicto con ella. Dieciséis de los 34 trabajos considerados aquí se refieren a él como Tintoretto (casi toda la tradición posterior al segundo Zanetti: eluden así además referirse al violinista y a su instrumento), mientras que otros quince ni siquiera lo mencionan. Once identifican correctamente a Tintoretto como "violinista", incluyendo los trabajos originales de Boschini y el primer Zanetti. Solo cinco nombran con propiedad los instrumentos. Solo uno adscribe los personajes a sus instrumentos como proponemos aquí (Moriani) — véase la Tabla
6. En relación con la técnica horizontal para la viola *da gamba*, permítasenos apuntar el hecho de que en nuestros días, y ya desde el siglo XVII en adelante y como su nombre indica, el instrumento se toca en posición vertical entre ambas piernas.

[58] Diego no era pintor, y no tenemos noticias de las habilidades musicales de Benedetto.

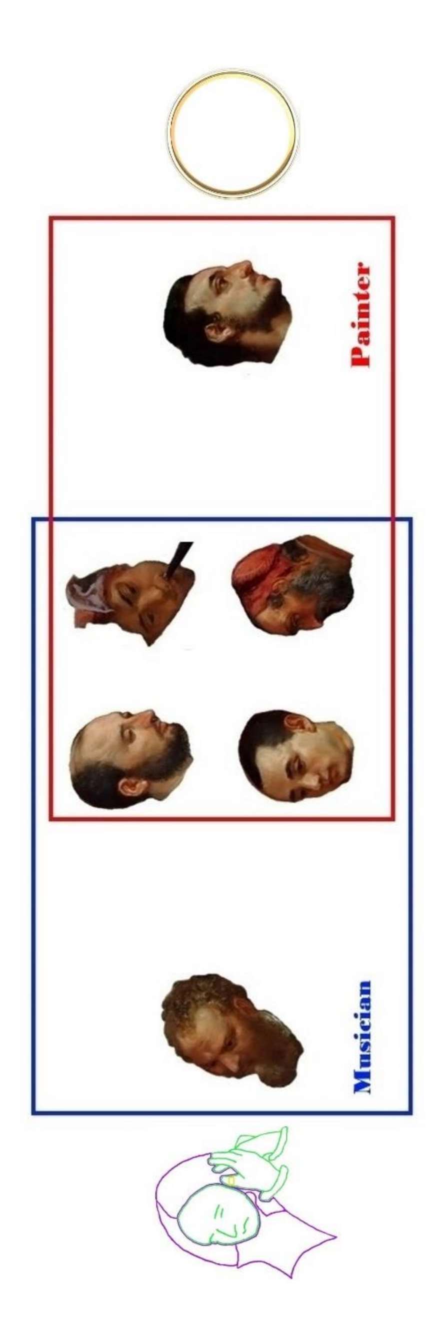


Figura 7. *. Los dos grupos simétricos y el omitido Giorgione (fuera del cuadro): Ortiz (izquierda), Veronese, Bassano, Tintoreto, Tiziano, Benedetto (derecha).*

Sin embargo, creemos que existen dos argumentos más muy importantes a nuestro favor, también en un sentido histórico-técnico y estético de la interpretación musical. El primero la técnica de tocar la viola *tenor* en posición horizontal que aparece en el cuadro — similar a la de las guitarras (vihuelas en este momento) y precisamente la defendida por Diego en su tratado [59] — y el segundo la denominación que recibía en estos tiempos el instrumento en los territorios de la Península Ibérica (*vihuela española* o *vihuela de arco*) [60].

7. El análisis de su presencia en el cuadro sustituyendo la faz de un no menos famoso pintor, tal y como se ilustra en el Apartado siguiente.

En resumen, un buen número de evidencias relevantes apoyan nuestra hipótesis de que el personaje desconocido es Diego Ortiz: el momento histórico, su relevancia en el instrumento al que dedicó su tratado, las circunstancias intelectuales y geográficas apuntadas (la técnica horizontal y la edición del segundo libro en Venecia), y — de forma importante — la sorprendente similitud de los rasgos faciales en el cuadro y en el grabado de su propio tratado, así como las consideraciones estéticas relativas a la simetría. Es por tanto razonable suponer que estuvo en Venecia, al menos temporalmente, el año de la finalización del lienzo, posando como modelo para Veronese [61].

[59] Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa). Ortiz (1553). Obsérvese que ambas violas, *tenor* y bajo *melódico,* están en esta posición. Gétreau (1992, p. 248) menciona esta circunstancia y la polémica con el tratado *Regola Rubertina* de Silvestro Ganassi sobre la viola *da gamba*, publicado también en Venecia en 1542 por el mismo editor del segundo libro de Ortiz (1565), dedicado a la polifonía vocal: véase Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa) y la Nota 64.

[60] Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa).

[61] *Id.* Probablemente en 1563 — nuestra conjetura — dado que el diseño original no incluía su retrato sino el de Giorgione. Véanse las Notas 12, 51 y el *Corolario.*

Nuestras propuestas son coherentes igualmente con la actitud de Ortiz en la escena y con la importancia crítica de su obra en la nueva improvisación polifónica instrumental que transformó e impulsó el desarrollo de la música occidental en adelante [62], así como con la audiencia *amateur* cualificada de nobles, artistas, y humanistas, a los cuales también se dirigía su tratado [63].

La teoría del segundo Zanetti (1771) sobre la identidad de Tintoretto ha llevado a muchos autores a confusión hasta nuestros días, al suponer que el músico "añadido" era igualmente un pintor de renombre como los demás componentes del *consort*, en lugar de un personaje relevante en el "ambiente musical" que es precisamente el tema central del cuadro.

Nuestra tesis principal tiene su origen en la formación y la curiosidad académica de uno de los autores (Alejano, él mismo violista), quien acabó identificando ambos patrones faciales coincidentes tras la repetida contemplación del cuadro como telón de fondo escénico durante muchas representaciones como intérprete.

[62] La posibilidad de que el *consort* incluyese también músicos relevantes ha sido formulada con poca base — Beschi (2000), citado por Di Monte (2007, pp. 160-161), pero véase Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa).

[63] Véase Freedman (2012, pp. 223-225). Bordas (2014, p. 7).



A. Veronese A. Autorretrato *de Veronese (1558-63, The State Hermitage Museum, Inv. No. ГЭ-119). Acreditado.*
B. Jacopo B. Autorretrato *de Jacopo Bassano en la década de 1590 (Kunsthistoriches Museum Wien, Bilddatenbank). Asc No. GG 58. Acreditado.*
C. Tintoretto Autorretrato, *1548 a los 39 años (Museo Victoria y Alberto en Londres, MN CAI.103) y último autorretrato de 1588 (Museo del Louvre, Inv. No. 572). Acreditados. Estos dos son los propuestos para el personaje que nosotros afirmamos que es Diego Ortiz (Cocke, 1980, p. 64).*

D. Autorretrato de Tiziano *(ca. 1562, Museo del Prado, Madrid, No. cat. P00407). Acreditado*

Figura 8. *La columna de la derecha muestra a los pintores-músicos del lienzo*

6. Corolario: dos maestros superpuestos

El rostro original que se halla bajo la faz de Ortiz parece corresponder a Giorgione [64], quien ha sido repetidamente considerado el pintor más misterioso de la Historia del Arte.

Como en el caso de Diego, existen escasos datos sobre su vida, más allá de lo que nos cuenta Vasari, y tampoco firmaba sus cuadros: salvo dos que probablemente firmó por él otra mano distinta [65], todo el resto de su obra — concentrada en poco más de una década [66] — le es atribuida. Más aún, la literatura de los siglos posteriores contribuyó a su leyenda mitificando progresivamente su figura y durante mucho tiempo incluso se llegó a dudar de su misma existencia.

Hoy día en cambio es reconocido como el pilar sobre el que asienta todo el arte pictórico veneciano del *Cinquecentto* [67]. Se le considera el nexo entre la generación de Bellini y el propio Tiziano, quien probablemente trabajó con él en su juventud y completó algunos de sus cuadros tras su prematura muerte a los 30 años [68]: resulta muy difícil y en ocasiones imposible diferenciar sus retratos, un género que fue profundamente transformado también por ambos pintores [69].

[64] Nuestra observación. Véanse las Notas 9, 24 y 51. Su ausencia del cuadro ya había llamado nuestra atención antes de contemplar las imágenes de rayos-X y comprobar que en efecto no "faltaba", sino que 50 años después de su muerte un nuevo artificio del Veronés ubicó en su lugar los rasgos del *violagambista* más famoso de Europa en el momento de la elaboración del cuadro, dado que en efecto este era el tema central: un *consort* de violas *da gamba*, la formación específica a la que Ortiz (1553) dedicaba su tratado. Véase la Nota 59.

[65] Stonard (2016).

[66] Zuffi (1991, p. 10).

[67] Bergamaschi *et al* (1988, p. 1). También Pignatti (1979, p. 18).

[68] Pignatti (1979, pp. 16-17 y 48). Zuffi (1991, p. 8).

[69] Ridolfi (1648, pp. 137-138). Brown (2006, p. 24). Sus innovaciones se propagaron y adoptaron como modelo hasta la segunda mitad del siglo.

Vasari le definió como la contrapartida nórdica de Da Vinci, de quien pudo haber aprendido sus técnicas paisajísticas y *sfumatti* y haberlas desarrollado de un modo novedoso y revolucionario [70]. Como Leonardo, también era diestro cantando y tañendo laúd, y a menudo era contratado para tocar en eventos musicales [71].

No resulta por tanto sorprendente, dados su ascendiente pictórico sobre el resto del grupo y su propia competencia musical, que fuera incluido en el diseño original quizá en el mismo papel que más tarde recabaría Diego: la conducción del *consort* de violas.

Esta parece ser la primera opción que el autor consideró, de modo que en origen podría estar mostrando en efecto a la Escuela Veneciana de su tiempo "al completo", ambos maestros — Giorgione y Tiziano — con sus discípulos [72].

Nuestra hipótesis sin embargo es que la presencia de Ortiz en la ciudad en 1563 le impulsó a sustituir su rostro con el del maestro de Nápoles, dotando al cuadro en efecto de un mayor poder expresivo y simbólico así como de un nuevo artificio que no desestabilizaba en nada la intención manierista sino que la realzaba. Salvo por el hecho de relegar al olvido al buen Giorgione a cambio de fundir en un mismo grupo a músicos y pintores también al nivel de las Artes, lo que en realidad ya estaba haciendo con los pintores-*músicos* desde el comienzo [73].

Tanto el paralelismo entre Giorgione y Ortiz en su papel de primeras figuras en sus campos respectivos, como el hecho de que el primero había fallecido tempranamente 50 años antes, sin duda facilitaron la elección del pintor respecto de *a qué figura* debía sustituir Diego, estando todos los demás componentes vivos. De hecho era el *viola-gambista más famoso en* Europa, y activo en Nápoles, una de las Cortes más poderosas del momento.

---

[70] Vasari (1568, p. 13). Véase, p.e., Bergamaschi *et al* (1988, p. 4), o Zuffi (1991, p. 8).

[71] *Ibid.*, p. 299. Véase Pirrotta (1979). Citado también por Pignatti (1979, p. 46) y Gétreau (1992, p. 241).

[72] Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa). Nuestra observación.

[73] Véase la Figura 8 y la Nota 10.

En el "contexto musical" representado en el lienzo (un *consort* de violas con pintores-músicos *amateurs*) pero también en el contexto social de la época, el poder simbólico de un músico de prestigio era sin duda superior al de un pintor aún de los más renombrados. La Figura 9 muestra, entre los dos autorretratos conocidos de Giorgione, la silueta aproximada del rostro que ocupaba el lugar de Ortiz en el diseño original.

Como en el caso de Ortiz, existen en nuestra opinión un número similar de elementos gráficos similares o coincidentes entre ambos diseños — a cuya comparación se pueden añadir igualmente los puntos 1 y 4 del Apartado 5 referidos al músico, junto con algunos de los escasos datos biográficos ya referidos a Giorgione: especialmente la leyenda consignada por Colbert que le incluía en el *consort* de violas ya incluso antes de la propuesta original de Boschini [74].

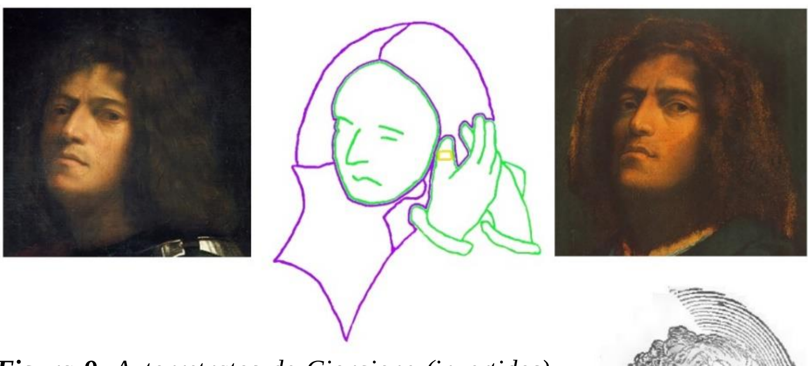


Figura 9. *Autorretratos de Giorgione (invertidos) comparados con el rostro original.* ***A****: Fine Arts Museum of Budapest, ca. 1508. Inv. Nº 86.* ***B****: Radiografía del rostro bajo el de Ortiz. Museo del Louvre (reproducida con permiso).* ***C****: Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, Germany, ca. 1508.Inv. GG 454.* ***D****: Giorgione por Vasari (1568, p. 12).*

[74] Y en la que este eludía mencionar al segundo viola tras el autor. Véanse las Notas 20 y 24.

Los rasgos faciales que creemos concurrentes son:

14) perfil pronunciadamente curvado de la nariz;
15) tamaño y proporción de la nariz;
16) boca pequeña de labios finos;
17) comisura izquierda descendente;
18) posición, forma y tamaño probables de las cejas (dado el ángulo diferente) [75];
19) cuencas oculares acusadas;
20) arruga que desciende desde el lagrimal izquierdo;
21) contorno del mentón y la barbilla;
22) entrante de pelo en ángulo recto sobre la sien;
23) contorno global de la cara;
24) contorno global del cabello;
25) aspecto general del rostro.

Son igualmente nuestras conjeturas:

(3) que el segundo anillo en el pulgar derecho de Tiziano pueda estar representando a su colega Giorgione omitido y ya fallecido [76]; y

(4) que la leyenda del siglo XVII acerca de su presencia en el cuadro sólo puede provenir de quienes contemplaron la obra en sus comienzos, antes de ser finalizada. En tanto Colbert la menciona después de visitar el lienzo en su ubicación original, es probable que fuera informado allí mismo al respecto [77].

[75] Si nuestra presunción es cierta, Paolo habría tomado sus rasgos de algún lienzo redirigiendo la mirada del personaje hacia sí mismo, lo cual podría explicar la ligera diferencia de perspectiva.

[76] Véanse las Notas 9, 20, 24, 51 y 64.

[77] Véase la Nota 24.



Figura 10. *Silueta aproximada de Giorgione sosteniendo laúd en el diseño original.*

	Autor	Año	Pintores citados	Instrumentos citados	Tipo de Gamba	Alusión al músico desconocido
1	Colbert	1671	Veronese [Giorgione] Bassano Tintoretto			[Giorgione]
2	Boschini p. 755	1674	Veronese Bassano Tintoretto Titian	Viola Flauto Violino Basso	Tenor Tenor [Cornetto] Soprano Basso	NO
3	Wright	1720	Veronese Bassano Titian			NO
4	Zanetti p. 473	1733	Veronese Bassano Tintoretto Titian	Viola Flauto Violino Violone		NO
5	de Brosses	1739	Veronese Bassano Tintoretto Tiziano	Viole Flute Violon Basse		NO
6	Northall	1766	Veronese Bassano Tintoretto Titian			NO
7	Richard	1766	Veronese Bassano Tintoretto Tiziano	Viole Flute Violon Violoncel		NO
8	Cochin	1769	Veronese Bassano Tintoretto Tiziano	Viole Flute Violon Violoncelle		NO
9	Miller	1770	Veronese Bassano Tintoretto Titian			NO
10	Burney	1771	Veronese Bassano Tintoretto Tiziano	Viol Flute Violin Violone		NO
11	Zanetti p. 170	1771	Veronese [Desconocido] Titian	Violoncello Violoncello ? Contrabass		Tintoretto? ?

12	Lavallée & Caraffe	1813	Veronese [Desconocido] Bassano Tiziano	Violoncelle Flute ? Basse		 Tintoretto? ?
13	Zannandreis	1836	Veronese Bassano Tintoretto Titian			 NO
14	Sauzay p. 11	1884	Veronese [Desconocido] Titian	Viola da braccia Viola da braccia Flute Violon Contrabass, violone		 Tintoretto? ?
15	Rolland p. 46	1908	Veronese [Desconocido] Bassano Titian	Violoncello Violoncello Flute ? Contrabass		 Tintoretto? ?
16	Bell p. xii	1904	Veronese Bassano Tintoretto Titian			 NO
17	Castre p. 44	1912	Veronese [Desconocido] Bassano Titian	'cello 'cello Flute Viol		 Tintoretto? ?
18	Cocke p. 64	1980	Veronese [Desconocido] Bassano	First viol Second viol Cornetto Violin		 Tintoretto? ?
19	Pignatti p. 12	1989	Veronese Bassano Tintoretto Titian	Viola da braccia Viol Viola da gamba		 NO
20	Rearick p. 118	1989	Veronese [Desconocido] Bassano Titian	Viola da braccio ?		 Tintoretto? ?
21	Bosseur p. 45	1991	Veronese Bassano Tintoretto Titian	Viole de bras Flute Viole Contrabasse		 NO
22	Bassano p. 11	1994	Veronese Bassano Titian	Viola tenor Viola tenor Cornetto Violin Violone	Tenor Tenor [Cornetto] Soprano Basso	 SI
23	Brown p. 64 p. 178	2000	Veronese [Desconocido] Bassano Titian	Viola da braccia Viola da braccia Flute ? Viola da gamba		 Tintoretto? ?

24	Buisine p. 99	2000		Viola da gamba Viola da gamba Cornetto Violon Contrabass	Tenor Tenor [Cornetto] Soprano Basso	 NO
25	Cocke p. 173	2001	Veronese [Desconocido] Titian	Viola tenor Viola tenor ? Bass-viol		 Tintoretto? ?
26	Bertelli p. 23	2002	Veronese [Desconocido] Bassano Titian	 ?		 Tintoretto? ?
27	Hagen & Hagen p. 157	2003	Veronese [Desconocido] Titian	Violoncello Violoncello ? Contrabass		 Tintoretto? ?
28	Viallon Note 11	2004	Veronese [Desconocido] Bassano Titian	Viola da gamba Viola da gamba Cornetto Rebec / violon Basse de viole	Tenor Tenor [Cornetto] Soprano Basso	 Tintoretto? ?
29	Di Monte p. 160	2007	Veronese [Desconocido] Bassano Tiziano	Viola Viola ?		 Tintoretto? ?
30	Zirpolo p. 266	2008	Veronese Bassano Titian			 NO
31	Bätschmann p. 185	2008	Veronese [Desconocido] Bassano Tintoretto Titian	Viol Viol Flute Lira da braccio Viola da gamba		 Tintoretto? B. Caliari?
32	Hanson p. 47	2010	Veronese [Desconocido] Bassano Titian	Viola da braccia Viola da braccia Flute ? Viola da gamba		 Tintoretto? ?
33	Dardel p. 56	2012	Veronese [Desconocido] Bassano Titian	Viola da braccia Viola da braccia Flute ? Viola da gamba		 Tintoretto? ?
34	Moriani p. 84	2014	Veronese [Desconocido] Bassano Tintoretto Titian	Viola da gamba Viola da gamba Cornetto Violino Contrabasso	Tenor Tenor [Cornetto] Soprano Basso	 SI
35	Lafarga *et al*	2018	Veronese [Ortiz] Bassano Tintoretto Titian	Viola da gamba Viola da gamba Cornetto Viola da gamba Viola da gamba	Tenor Melodic bass [Cornetto] Soprano Basso	 Giorgione

TABLA. Adscripción de personajes e instrumentos por autores (véase la Nota 18). La negrilla indica las adscripciones correctas respectivas. Aunque “contrabajo” no es un vocablo adecuado para el instrumento de Tiziano por ser un término posterior, se incluye aquí como correcto, además de los que le son propios (Zanetti, Sauzay y Bassano: *violone;* Viallon: *basse de viole*), mientras que no se remarca el instrumento de Paolo (viola) si no se especifica el tipo. En el mismo sentido, se dan por válidos “violín”, “violon” o “viola” para el de Tintoretto, por cuanto se ha referido en el texto y en tanto identifican correctamente al personaje (los interrogantes indican que no se alude a esta viola *soprano* o a su intérprete). Véase Lafarga & Sanz eds. (2018, en prensa).

7. Apéndice

[1] Seignelay (1865, p. 461): "Il y a dans le réfectoire un très-beau tableau de Paul Veronese; il représente les noces de Cana, et comme c'est un fort gran tableau dans lequel il y a un grand nombre de personnages, ce peintre y a mis les portraits des quatre illustres peintres de son temps, dont il en est un luy-mesme. Les autres sont le Giorgione, le Tintoret et le vieux Bassan" (*sic.*).

[2] Boschini (1674, *Breve Instruzione*): "El Viejo, que toca el bajo, es Tiziano; el otro que toca la flauta, es Giacomo da Bassano; el que toca el violín, es el Tintoretto, y el cuarto vestido de blanco, que toca la viola, es el mismo Paolo" (*sic.*).

[3] Wright (1720) : "… Paolo's Wife is painted for the Bride: himself, Titian, and one of the Bassans, are joining in a Concert of Musick, and Paolo's Brother is Governour of the Feast, and is tasting the Wine" (*sic.*).

[4] Zanetti (1733, p. 473): "Di rimarcabile evvi oltre la moltiplicità di figure, un concerto di suonatori, il primo de' quali, che suona la viola è il ritratto dello stesso Paolo, il secondo col violone è Tiziano, il terzo col violino il Tintoretto, e quello finalmente col flauto è il Bassano vecchio" (*sic.*).

[5] de Brosses (1739): "… le Titien joue de la basse; Paul joue de la viole; le Tintoret du violon, e le Bassan de la flûte …" (*sic.*).

[6] Northall (1766): "… the musicians are the portraits of the famous masters of the Venetian school: Paul himself, Titian, Tintoret, Bassan Vecchio, and Palma Vecchio, his brother, is represented in the governor of the feast" (*sic.*).

[7] Richard (1766): "Le peintre a placé dans une galerie une troupe de mousiciens, où il s'est peint lui-même jouant de la viole, le Titien du violoncel, le Tintoret du violon, & Léandre Bassan de la flûte" (*sic.*).

[8] Cochin (1769): "Celui qui joue de la viole est P. Veronese lui-même; celui qui joue du violoncelle est le Tiziano; le troisième, qui joue du violon, le Tintoretto; enfin celui qui joue de la flûte est le Bassano, surnommé le vieux" (*sic*.).

[9] Miller (1770): "I was not permitted by the monks to enter their refectory, as no women are suffered to penetrate so far: I therefore waited for M— in the church; he made a note of it: he thinks it a very fine picture, and believes there are more portraits amongst the personages, than the monks apprehend: amongst the musicians they point out those of Tiziano, Tintoretto and Bassano; he thinks the coloring, ordonnance, grouping & c. in Veronese's best manner" (*sic*.).

[10] Burney (1771): "… he portrays himself playing a six-string viol, Titian with a violone, an old man, Tintoretto with a four-string violin and short bow, a young man, and Bassano with the flute" (*sic*.).

[11] Zanetti (1771, pp. 170-1): "Tiziano è il suonatore di contrabbasso. Paolo ritrasse sè stesso nella figura che suona il violoncello, in abito giallo; (...). Nell'altro suonatore ch'è accanto a esso Paolo parimente con un violoncello o altro simile istrumento; e che mostra di suonare a concerto; si crede con ragione che sia dipinto Jacopo Tintoretto" (*sic*.).

[12] Lavallée & Caraffe (1813): "Il s'est représenté lui-même, vêtu de blanc et jouant du violoncelle. Le Tintoret derrière lui, et le Titien en face jouant de la basse. Selon Boschini, celui qui joue de la flûte est le Bassan dit le vieux, mais alors dans son jeune âge" (*sic*.).

[13] Zannandreis (1836): "Nella banda de' suonatori vi si scorge lo stesso Paolo, Tiziano, il Bassano ed il Tintoretto; e pretendesi aver lui ciò adoperato per dinotare che in fatto di professioni erano essi tutti d'accordo, come avviene nella musica, quantunque suoni ognuno una parte diversa" (*sic*.).

[14] Sauzay (1884, p. 11): "Paul Véronèse et le Tintoret jouent de la viola da braccia, et le Titien de le contre-basse de viola ou violone. En outre de ces violes on trouve aussi dans ce même tableau une flûte, une trompette et un violon (*sic*)".

[15] Rolland (1908, p. 46): "… Titien tenant la contrabasse, Véronèse et Tintoret jouant du violoncelle et Bassano de la flûte" (*sic*).

[16] Bell (1904, p. xii): "More remarkable and more interesting than any of these figures are, however, the excellent Portraits of the artist himself, Tintoretto, Titian, and Giacomo da Ponte [Bassano], who are introduced as musicians at a round table in the foreground, …" (*sic.*).

[17] Castre (1912, p. 44): "The octogenarian bending over his viol, is a portrait of Titian; Bassano is playing the flute; Tintoretto and Veronese himself draw their bow across the strings of a 'cello" (*sic.*).

[18] Cocke (1980, p. 64): "Boschini is wrong in identifying the violinist as Tintoretto who is more likely to be shown playing the second viol next to Veronese; the bearded and foreshortened head fits in with the self-portraits of Tintoretto in the Victoria and Albert Museum and the Louvre … It is not possible to check that Jacopo Bassano plays the cornetto muto" (*sic.*).

[19] Pignatti (1989, p. 12): "… among them Veronese himself playing the *viola da braccio* in a concert whose other members can be identified as Titian with a *viola da gamba,* Tintoretto with a viol, and perhaps also Bassano" (*sic.*).

[20] Rearick (1989, p. 118): "Among these, the only one that carries conviction is the *viola da braccio* player in the *Marriage Feast at Cana*, identified in 1771 by Zanetti as Paolo's self-portrait in the company of Titian, Tintoretto, and Jacopo Bassano" (*sic.).*

[21] Bosseur (1991): "Au centre le peintre s' est représenté lui-même jouant de la viole de bras, tandis que Titien joue de la contrabasse, bassano de la flûte et le Tintoret de la viole" (*sic.*).

[22] Bassano (1994, p. 11): "… there is a group of five musicians playing two tenor viols, a violin, a cornett, and a violones" (*sic.).*

[23] Brown (2000, p. 64): "Veronese seated with a *viola da braccia;* Tintoretto (also with a *viola da braccia*), whispering to Veronese from behind; Jacopo Bassano playing a flute; and Titian with a *viola da gamba*. The fifth placer with a violin cannot be identified" (*sic.*).

[24] Buisine (2000, p. 99): "… les musiciens parmi lesquels un joueur de sacquebouche, deux joueurs de viole de gambe, un joueur de cornett droit, un joueur de violon, un joueur de contrabsse de viole … (*sic.*)".

[25] Cocke (2001, p. 173): "… the musicians represented Veronese in a resplendent white brocade, with Tintoretto, foreshortened, both playing the tenor viol, opposite the aged Titian in 'Titian red', bowing away at his bass-viol" (*sic.*).

[26] Bertelli (2002, p. 23): "According to Marco Boschini, the quartet in the foreground is made up of Titian, Jacopo Bassano, Tintoretto and Paolo Veronese. This is a tradition dating back to the Florentine Quattrocento portraits of major contemporary artists" (*sic.*).

[27] Hagen & Hagen (2003, p. 157): "Si esto fuera verdad, cosa factible comparando retratos, los indiscutibles maestros de la pintura veneciana del siglo XVI, los tres grandes coloristas, se habrían reunido aquí para hacer música" (*sic.*).

[28] Viallon (2004, Nota 11): "La composition de l' orchestre: deux joueurs de viole de gambe dont le premier, tout de blanc vêtu, serait un autoportrait de Véronèse et l' autre serait un portrait de Jacopo Tintoret, un joueur de cornet droit, un joueur de sacquebute, un joueur de rebec ou violon et un joueur de basse de viole en manteau rouge qui serait le portrait du Titien" (*sic*.).

[29] Di Monte (2007, p. 160): "Se, infatti, non sarebbe poi così arduo riconoscere il vecchio Tiziano nell'anziano vestito di rosso, a destra, il confronto tra i ritratti noti di Tintoretto e la sua presunta effige nel suonatore di viola in secondo piano (l'unico candidato possibile, peraltro) non pare molto stringente ... che nessuno degli esecutori presenti può ritrarre Jacopo Bassano" (*sic.*)

[30] Zirpolo (2008, p. 266): "In front of the table are musicians who entertain the guests. These are portraits (from left to right) of the artist Jacopo Bassano, Veronese himself, and Titian. With their inclusion, Veronese made his case for painting as a liberal art comparable to music" (*sic*.).

[31] Bätschmann (2008, pp. 185-6): "Titian with a *viola da gamba*, Tintoretto and Veronese with viols, Veronese's brother with a *lira da braccio* and perhaps Jacopo Bassano with a flute". (*sic*.)

[32] Hanson (2010, p. 47): "Continuing upward, the four musicians have been identified as Veronese in white, with Tintoretto (both playing the *viola da braccio*), Jacopo Bassano (playing the flute), and Titian in red (playing the *viola da gamba*)" (*sic*.).

[33] Dardel (2012): "… Tiziano aparece vestido de rojo tocando la viola da gamba, a su lado Tintoretto toca, junto al propio *Veronés* – quien se autorretrató de blanco al lado izquierdo – la viola da braccio y a su lado, Jacopo Bassano en la flauta" (*sic*.).

[34] Moriani (2014, p. 84): "Quattro di loro sono stati così identificati: Veronese in bianco (con la viola da gamba), Tintoretto (col violino), Jacopo Bassano (col cornetto) e Tiziano in rosso (con il contrabbasso). L'autoritratto di Veronese occupa una posizione particolarmente evidente nella composizione, situato in asse con Maria. Seminascosti, dietro di lui, ci sono altri due musici: uno con la viola da gamba e l' altro col trombone" (*sic*.)

Bibliography

Bibliografía

Bassano, Peter (1994). “A second miracle at Cana: Recent musical discoveries in Veronese ‘s *Wedding Feast*”, *Historic Brass Society Journal*, Vol. 6, pp. 11-23.

Bätschmann, Oskar (2008). *Giovanni Bellini*, London, Reaktion Books.

Bell, Arthur (1904). *Paolo Veronese*, London, George Newnes Ltd.

Bergamaschi, Giovanna, De Fiore, Angelo, De Fiore, Gaspare & Materzanini, Mª Luisa (1988). *Giorgione*. Regards sur la Peinture 43, Paris, Editions Fabbri.

Bertelli, Carlo (2002). “Palladio and Veronese: a successful partnership, despite some misunderstandings”, *Lettera da San Giorgio (Fondazione Giorgio Cini)* 10, nº 19, pp. 19-23.

Beschi, Luigi (2000). “L’immagine della Musica in Paolo Veronese. Una proposta per la lettura del concerto delle *Nozze di Cana*”, *Imago Musicae*, XVI-XVII (1999-2000), pp. 171-191.

Bordas, Cristina (2014). “Breve reseña de la viola da gamba”. En: *Origen y esplendor de la viola da gamba*, Catálogo del Ciclo de Miércoles, Madrid, Fundación Juan March, pp. 6-15.

Boschini, Marco (1660). *La Carta del Navegar pittoresco. Dialogo Tra vn Senator venetian deletante, e vn professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare; Comparti In Oto Venti...* Venezia, Vento V.

Boschini, Marco (1674). *La ricche minere della pittura veneziana, Seconda impressione con nove aggiunte*, Venecia. Reimpresión 1969.

Bosseur, Jean-Yves (1994). *Musique, passion d’ artistes*, Paris, Skira, Hors collection. ISBN-10 : 260500189X.

Brown, Katherine T. (2000). *The Painter ‘s Reflection. Self Portraiture in Renaissance Venice 1458-1625*, Firenze, Leo S. Olschki ed., Pocket Library of Studies in Art Volume 33.

Brown, David Alan (2006). “Venetian Painting and the Invention of Art”. In *Bellini. Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*, D.A. Brown & S. Ferino Pagden eds., National Gallery of Art, Washington & Yale University Press, pp. 15-38.

Buisine, Alain (2000). *Cenes et banquets de Venise*, Paris, Éditions Zulma.

Castre, François (1912). *Veronese (1528-1588)*, Masterpieces in colour, M. Henry Roujon ed., New York, Frederick A. Stokes Co.

Cocke, Richard (1980). *Veronese*, London, Jupiter Books.

Cocke, Richard (2001). *Paolo Veronese: Piety and Display in an Age of Religious Reform*, Aldershot, Hants, Ashgate Pub.

Colbert, Jean-Baptiste (1867). *L'Italie en 1671: Relation d'un voyage du Marquis de Seignelay, suivie de lettres inédites à Vivonne, du quesne, Tourville, Fénelon, et précédée d'une étude historique*, Didier et Ce, Libraires-Editeurs.

Cusick, Suzanne G. (1981). *Valerio Dorico: Music Printer in Sixteenth-Century Rome*, UMI Research Press.

Dardel Coronado, Magdalena (2012). "Placeres mundanos. Referencias al mundo clásico en la mesa de *Las Bodas de Caná* de el Veronés", *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*, nº 8, pp. 53-70, Santiago, http://www.orbisterrarum.cl [recovered 20-III-2017]

Di Monte, Michele (2007). "Veronese a Cana. *De ludo revelandi cum figuris"*. In: *Venezia Cinquecento*, XVII, 33, pp.141-188.

Freedman, Richard (2012). *Music in the Renaissance. Western Music in Context. A Norton History*, New York, W.W. Norton and Co.

Ganassi, Silvestro (1970). *Regola rubertina*, Venecia, facs. *BMB* sez. 2, 18. Orig.1542.

Gétreau, Florence (1992). "La musique". In: *Les noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, J. Habert, N. Volle & M.A. Belcour eds., Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, pp. 239-255.

Hagen, Rose-Marie & Hagen, Rainer (2003). *Los secretos de las obras de arte*, Tomo I, Madrid, Taschen.

Hanson, Kate H. (2010). "The Language of the Banquet: Reconsidering Paolo Veronese 's *Wedding at Cana*". En: *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, Issue 14: Aestheters and Eaters – Food and the Arts, January, 1.

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope Eds. (2018). *Los Fantasmas del Veronés: Giorgione In memoriam. Veronese's Ghosts: Giorgione In memoriam*, (in press).

Morelli, Arnaldo (2001). "Portraits of musicians in 16th-century Italy: A specific tipology", *Music in Art*, XXVI/1-2, pp. 47-57.

Moriani, Gianni. *Le fastose cene di Paolo Veronese nella Venezia del Cinquecento*, Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2014. ISBN 978-88-6322-243-2

Ortiz, Diego (1553). *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*, Roma, Valerio Dorico y Luigi Dorico.

Ortiz, Diego (1565). *Musices liber primus, Hymnos, Magnificas, Salves, Motecta, Psalmos, aliaque diversa cantica complectens*, Venecia, Antonio Gardano.

Pignatti, Terisio (1979). *The Golden Century of Venetian Painting*, Catalog in collaboration with Kenneth Donahue, Los Angeles, County Museum of Art.

Pignatti, Terisio (1989). "Paolo Veronese: His Life and Art". Introduction to W.R. Rearick's *The art of Paolo Veronese. 1528-1588*, National Gallery of Art, Washington, Cambridge University Press, pp. 2-19.

Pirrotta, N. (1979). "Musiche in torno a Giorgione". In: *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500,* Actes du colloque de Castelfranco, pp. 41-45.

Pirrotta, N. (1980). "Musiche in torno a Tiziano". In: *Tiziano e Venezia, Convegno Internazionale di Studi*, Vincenza, N. Pozza ed, pp. 29-34.

Pozza, Neri (1980). "La casa di Tiziano ai Biri Grandi". In: *Tiziano e Venezia, Convegno Internazionale di Studi*, Vincenza, N. Pozza ed, pp. 35-37.

Randel, Dan. *Diccionario Harvard de Música*, D. Randel ed., Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Rearick, William R. (1989). *The art of Paolo Veronese. 1528-1588,* National Gallery of Art, Washington, Cambridge University Press.

Ridolfi, Carlo (1648). *Le maraviglie dee' arte: ovvero Le vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato*, Venetia, presso Gio. Battista Sgava.

Rolland, Romain (1908). *Musiciens d' autrefois, Musiciens d' aujourd 'hui, Voyage musical au pays du passé,* Paris, Librairie Hachette et Cie.

Sauzay, Eugéne (1861/1884). *Haydn, Mozart, Beethoven. Etude sur le quatour*, Paris, Chez l' Auteur, Rue de Laval, 41.

Stonard, John-Paul (2016). "He was one of the greatest of all Venetian artists, but who was Giorgione?", *The Guardian, Art and Design*, 11/03/16 [theguardian.com/artanddesign/2016/mar/11/Giorgione-venetian-artists] [recovered 28/09/2017]

Tatarkiewicz, W. (1980). *Storia dell' estetica. III: L' estetica mdoerna*, Torino, Einaudi.

Ton, Denis (2011). "An appraisal of the critical fortune of Veronese's Wedding at Cana". In: *The Miracle of Cana. The originality of the reproduction,* P. Gagliardi ed., Verona, Fondazione Cini & Cierre Edicioni, pp. 27-69.

Vasari, Giorgio (1568). *La vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori*, *Primo Volume della Terza Parte*, Fiorence, Giunti ed, 2nd ed.

Viallon, Marie (2004). "Veronese: noces et banquets", *Publications de l' université de Saint-Etienne*. HAL Id : hal-00158860. [recovered: 1-II-2017]

Weddigen, Erasmus (1984). "Jacopo Tintoretto und die Musik". In: *Artibus et Historiae*, Vol. 5, n. 10, pp. 67-119.

Zanetti, Antonio (1733). *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine: O sia la Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini ...*, Venezia, Pietro Bassaglia.

Zanetti, Antonio (1771). *Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de'veneziani maestri*, Venezia, Giambattista Albrizzi.

Zirpolo, Lilian H. (2008). *Historical Dictionary of Renaissance Art*, Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 21, Lanham (Maryland), The Scarecrow Press, Inc.

Zuffi, Stefano (1991). *Giorgione*, Milano, Arnoldo Mondadori Arte.

Zuffi, Stefano (1992). *Veronese*, Milano, L' Unità, Elemond Arte.




9 788409 070206
BY NC ND